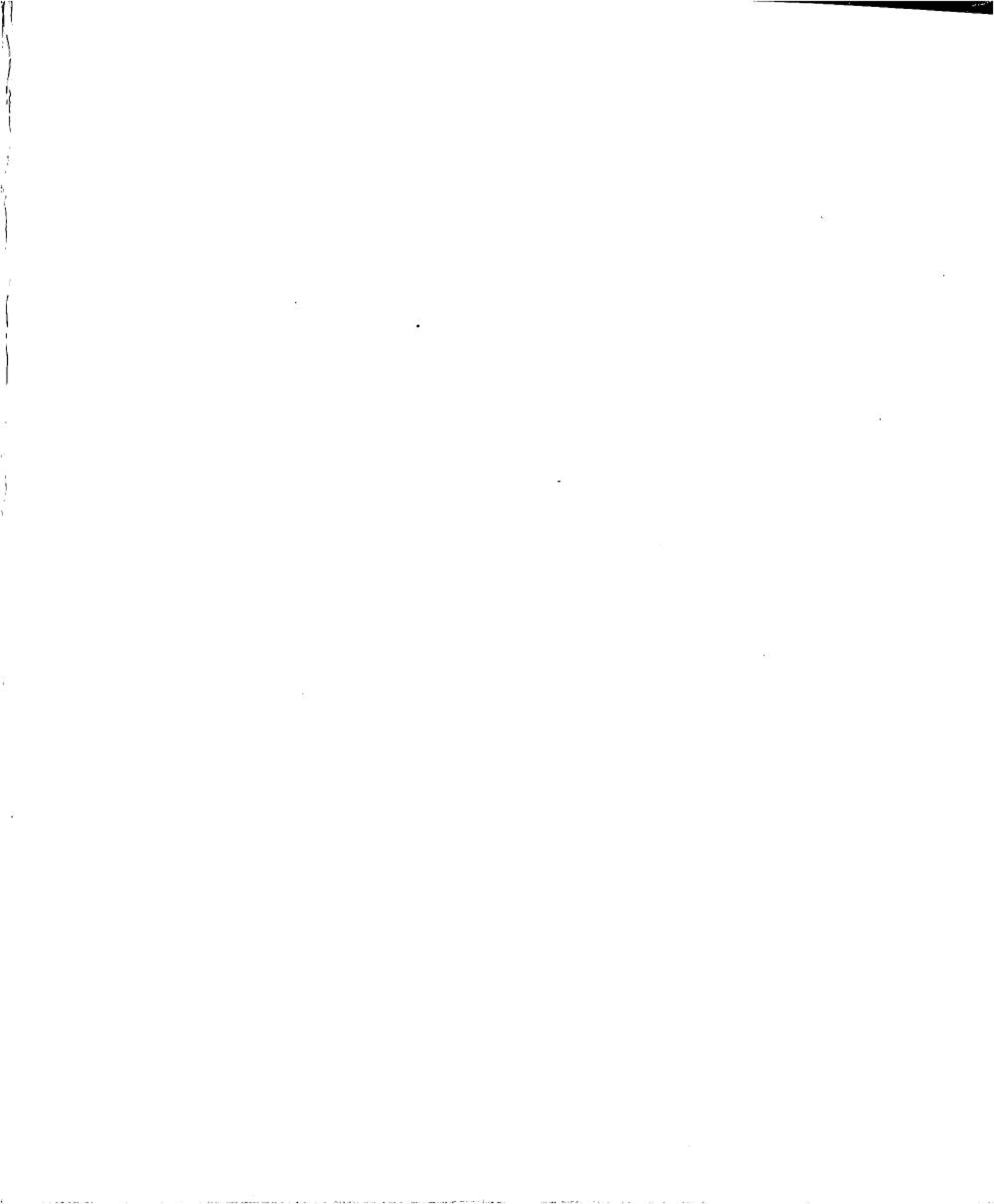
وزارة الإعلام

فن التصوير عند العرب

تأليف ريتشارد ايتنكهاوزن . ترجمة الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي





الجمهورية العراقية
وزارة الاعلام ـ بغداد
مديرية الثقافة العامة
السلسلة الفنية ٢٣

مطبعة الاديب البغدادية

ذخائر آسيا

فن التصوير عند العرب



تأليف

ريتشارد اتنغهاوزن

رئيس محافظي فن الشرق الأدنى الجديد
في متحف فرير للفن في واشنطن

ترجمة وتعليق

الدكتور عيسى سلمان و سليم طه التكريتي

الصورة تحت عنوان الكتاب مأخوذة من (كتاب منافع الحيوان) من تأليف « ابن الدريهم الموصلي » وهي تمثل الطائر
مالك الحزين ، موطنها (مصر) على الاكثر سنة ٧٥٥ هجرية ١٣٥٤م والكتاب محفوظ في مكتبة الاسكوريال — مدريد .

المقدمـــة

١

بداية الفنون التصويرية

اعلان سلطة عالمية

تسـليات البــلاط

الوعي المتنامي لعالم الحياة اليومية

٢

ازدهار فن الكتاب

ملاحظات عامة عن المخطوطات

الاسلوب الفخم في الطريقة الفارسية

الفن البيزنطي في لباس عربي

المساهمة العربية الاسلامية

تفاعل التيارات الحضارية

انجاز في بغـــداد

حياة شاملة ١ : العالم الخارجي

حياة شاملة ٢ : آلام الحب

٣

بدايـــة النهايـــة

تأثير الغزو المغولي

الشكلية في رســم المنمنمات

الاساليب ومراكز الانتاج

العنصر التركي في رسوم المخطوطات

٤

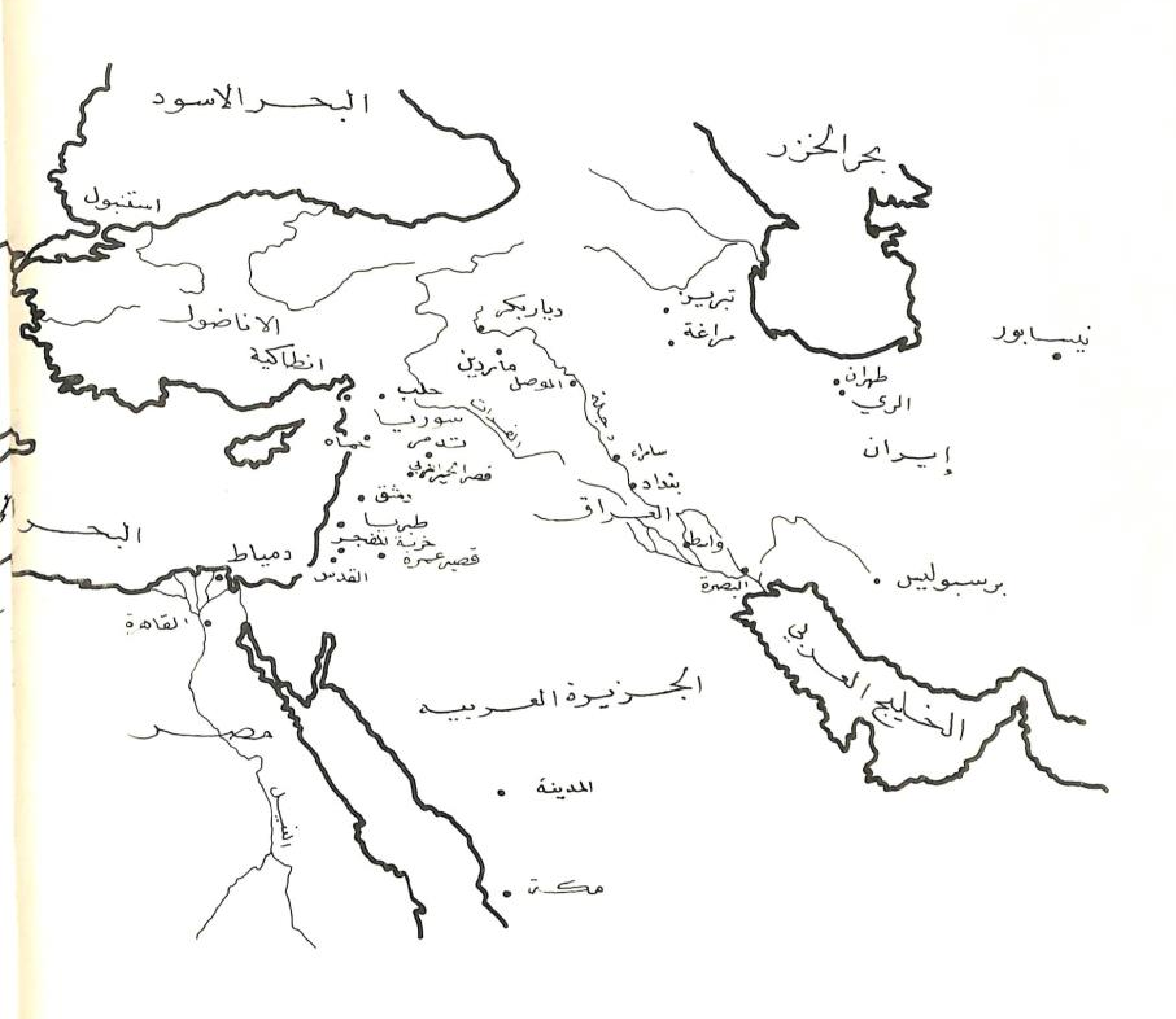
فيما وراء العالم المادي

مزوقات القرآن

٥

المرحلـــة النهائيـــة

المراحل الاخيرة في التصوير العربي


البحر الاسود
بحر الخزر
استنبول
الاناضول
انطاكية
ديار بكر
ماردين
الموصل
تبريز
مراغة
نيسابور
طهران
الري
ايران
حلب
سوريا
الفرات
دجلة
حماه
تدمر
قصر الحير الغربي
سامراء
بغداد
دمشق
العراق
طبريا
خربة المفجر
واسط
البحر
دمياط
قصير عمرة
القدس
برسبوليس
البصرة
القاهرة
الخليج العربي
الجزيرة العربية
مصر
النيل
المدينة
مكة



المراكز الرئيسية للتصوير العربي

تمثل المساحة الشاسعة الممتدة من فارس الى جبال البرينيه ابعد الحدود التي وصلت اليها الامبراطورية العربية في اوج توسعها (٨٠٠ـ ١٠٠٠م) وتشير الاماكن المثبتة على الخارطة الى المواقع والمراكز الثقافية التي اكتشفت او وضعت فيها المؤلفات التي اشير اليها في هذا الكتاب .

مقدمة المترجمين

هذا الكتاب الذي نقدمه الى القارىء الكريم من احدث الكتب والدراسات التي صدرت مؤخراً في الغرب عن فن التصوير العربي . ومما يزيد في أهميته ان مؤلفه « ريتشارد اتنغهاوزن » من المتخصصين في هذا الفن وله مؤلفات وبحوث عدة تتعلق كلها بهذا الموضوع .

ولقد سار المؤلف في كتابه هذا حسب المراحل التأريخية التي مر بها التصوير العربي ابتداء من العهد الاموي وانتهاءاً بعهد الحكم المملوكي .

والنقطة الرئيسة التي ركز المؤلف اهتمامه عليها هي الكشف عن الانماط والاساليب التي استند التصوير العربي اليها واقتبس منها ومدى التأثير الذي تركته تلك الانماط والاساليب في تطور فن التصوير العربي وازدهاره .

ولقد سرنا في ترجمة هذا الكتاب على اساس الالتزام بالنص والامانة المطلقة في النقل . فلم نحذف من الاصل كلمة واحدة ولم نضف اليه عبارة واحدة .

ونظراً لما وقع فيه المؤلف من اخطاء تأريخية وعلمية ولكثرة ما ورد في الكتاب من ذكر بعض الاعلام والمواقع ، فقد آثرنا ايراد بعض التعليقات والشروح عنها في فصل خاص في نهاية الكتاب لكي تسهل على القارىء معرفة تلك الاعلام والمواقع ، والالمام بالوقائع التأريخية الصائبة التي اخطأ المؤلف فيها أو التبس عليه فهم البعض منها .

ولما كان الكتاب يؤكد على ابراز الناحية الفنية من التصوير العربي فقد فضلنا ان نجعل عنوانه « فن التصوير عند العرب » لأنه ادق في المعنى من العنوان الذي وضعه له المؤلف وهو « التصوير العربي » . وكلنا امل في ان يسد جهدنا هذا الفراغ الذي تشعر به المكتبة العربية في هذا المضمار . ولا يسعنا في نهاية هذه الكلمة إلا ان نتقدم بالشكر الوافر الى وزارة الاعلام التي اخذت على عاتقها طبع هذه الترجمة واخراجها بهذا الثوب القشيب الذي يضاهي الاصل الذي نشر به الكتاب باللغات الالمانية والفرنسية والانكليزية .

الدكتور عيسى سلمان　　　　سليم طه التكريتي

فَنّ التصوير عِند العَرَب

سيكون اول رد فعل لدى الكثيرين ممن سمعوا بهذا الكتاب ، ان يتساءلوا : هل هناك فن تصوير عند العرب حقاً ؟ واذا كان موجوداً فما هي ما هيته ؟ وحتى حين يضع القارىء المتبصر الكتاب بالواحه الملونة امامه ، ولم يعد بعد متشككاً اطلاقاً ، فانه يظل في حيرة بشأن الماهية الصحيحة للتصوير العربي ، والواقع ان كلمتي العنوان كلتيهما تتطلبان بعض التوضيح ،

ما الذي يقصد هنا بكلمة « عرب » ؟ . ان لهذه الكلمة تأريخها الطويل ، فقد ظهرت لأول مرة في احدى المدونات سنة ٨٥٣ قبل الميلاد ، والتي ذكر فيها ان الملك الآشوري « شلمناصر الثالث » قد هزم في معركة احد المتمردين وهو « جندبو العربي » . فمنذ ذلك الوقت اخذت الكلمة تستعمل بنطاق متزايد ، ولكن في مضامين تغيرت من وقت لآخر ، الى ان غدت كلمة مبهمة . فهي تشير مثلا (وما تزال الى حد ما) الى البدو الذين يجوبون الصحراء خلافاً للسكان المستوطنين ، او الى سكان شبه الجزيرة العربية وبعض المناطق المتاخمة لها ، او ان تشير مرة اخرى ــ كما في العصور الحديثة ــ الى مجموعة من الامم تقطن جنوبي غربي آسيا وشمالي افريقيا ، ولسانها هو اللسان العربي . ولا ينطبق هنا اي من هذه المعاني . فكلمة « عرب » ستستعمل في هذا الكتاب (كما في المراجع التأريخية الاخرى) بمعناها الاشمل ، لتشير الى الحضارة العالمية لتلك الامبراطورية التي نشأت في القرون الوسطى ، وكان مصدرها الدين العربي الجديد « الاسلام » ، والتي كانت في البداية قوة عسكرية وسياسية في الجزيرة العربية ، والتي ارتبطت الى حد كبير معاً برباط اللغة العربية ، لغة الدين ، والادارة ، والعلم ، والشعر .

وعلى الرغم من هذه العطاءات العربية في بداية تكوينها ، فان حضارة هذه المملكة المترامية الاطراف سرعان ما تطورت تطوراً كبيراً بالقوة الفكرية وبالمهارة الفنية لجماعات من امم عريقة اخرى ، اي الفرس والمصريين ، والبربر والاتراك ، معظمهم من المسلمين ، وان كان فيهم من اتباع الاديان الاخرى ايضاً . على ان النقطة الحيوية ليست في الارتباط العرقي كما نعتقد اليوم ، وانما بوجود وعي واضح بين المسلمين في العصور الوسطى على اختلاف قومياتهم ، وهو وعي مؤكد بانتمائهم الى حضارة « عربية » قدسية المنبع ، وربما كان هذا الامر هو الذي عبر عنه بكل تزمت ، العالم الكبير « البيروني » (٩٧٣م ـ ١٠٤٨م (١) ، الذي جاء من منطقة متاخمة هي « خوارزم » (٢) (التي تقع اليوم في جمهورية « قرقول باك » السوفياتية المتمتعة بالاستقلال الذاتي) ، والذي قال : ان دياتنا وامبراطوريتنا عربيتان وتوأمان ، الاولى تحميها قوة الله ، والثانية تحرسها يد السماء . فطالما حاولت طوائف من الرعايا ان تتآلف سوية لاضفاء الصفة غير العربية على الدولة ، لكنها لم تنجح في هدفها ذاك » . لقد كانت اللغة

العربية بالنسبة له هي لغة الدين والعلم ، وهي اعظم وسيلة للتماسك ، وقد اعرب عن غيرته على هذا العنصر الحيوي في حضارته بقوله « من الافضل له ان يشتم بالعربية بدلا من ان يمدح بالفارسية » .

يتناول هذا الكتاب التصوير على وجه التحديد ، وهو واحد من نتاجات مصهر ضخم صهرت فيه اشكال الفنون السابقة للاسلام واللاحقة له ، وتبلورت من جديد مكونة اساليب جديدة ذات صفات متميزة خاصة بها . ولقد كانت تلك الابتكارات التصويرية « عربية » حقا بالمعنى المحدد للكلمة ، وكانت محققة لرغبات الحماة الذين خرجوا من شبه الجزيرة العربية وسكنوا المناطق التي كانت تتحدث باللغة العربية ، ولكنها سرعان ما اصبحت من منجزات حضارة شعوب ذات قوميات ولغات مختلفة ، واستخدمت الاساليب المتنوعة المتطورة بطرق مختلفة الى حد كبير من قبل الاغلبية العظمى المسلمة ، وكانت من الحيوية بمكان بحيث اثرت في فنون اصحاب الاديان الاخرى الذين كانوا يعيشون ضمن « دار الاسلام » (٣) . واستمرت هذه الاساليب ، بعد سقوط الخلافة العباسية سنة ١٢٥٨م ، تؤثر تأثيراً اساسيا في فنون الدول اللاحقة التي قامت في الاقطار الناطقة باللغة العربية من امثال مصر ، تحت حكم الاتراك (من اواخر القرن الثالث عشر والى الثامن عشر) ، كما انها لعبت دوراً مهماً حتى في ايران خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر . على ان قلب هذا العالم الفني كان يتألف من الاقطار الناطقة بالعربية . ويمكن القول في الواقع ، بان الاساليب الاسلامية غير الايرانية لم تتهيأ لها فرصة الازدهار بصفة ابداعية في ايران ، وفي اجزاء شرقية اخرى من بلدان الخلافة ، وذلك لان التقاليد الفنية التصويرية التي نمت هناك في البلاط الساساني(٤) (من القرن الثالث حتى القرن السابع الميلادي) كانت راسخة جداً وذات شعور معاد للعرب ، حال دون وجود اي مناخ فني قد يؤدي الى تطور مثمر في الاساليب العربية . وعلى هذا فان الرقعة الجغرافية التي سيتناولها هذا الكتاب تتألف بالدرجة الاولى من العراق ، وسوريا الكبرى ، ومصر ، والى حد ادنى من ذلك ، من المناطق الاخرى التي تقع بين اسبانيا والمغرب في الغرب وبين الهضبة الايرانية في الشرق . اما الفترة الزمنية فانها تشمل ، بصفة عامة ، اواخر القرن السابع الميلادي حتى القرن الرابع عشر الميلادي .

ولقد استعملت كلمة « تصوير » هنا في أوسع معانيها ، فهي لا تشمل تصاوير الجدران والرسوم على الخشب والرق والورق فحسب بل تشمل الرسوم على الزجاج ورسوم الفسيفساء الزجاجية والرسوم على الفخار ايضاً . وهذا التحديد الاساسي سيكون كافياً بالنسبة الى الفنون التصويرية للحضارات الاخرى . على انه يحتاج هنا الى توضيح اوسع ، وهذا التوضيح ضروري وذلك بسبب الوهم السائد على نطاق اوسع في العالمين الاسلامي والغربي ، بان الدين الاسلامي ، وهو ذو طبيعة معادية للاصنام ، قد جعل التصاوير مستحيلة تقريباً .

وليس في القرآن الكريم ما يؤيد مثل هذا الادعاء تأييداً مباشراً . وحتى في معظم تعاليمه المحددة نجده يتكلم ضد بعض الممارسات الوثنية حسب ، ومن بينها استخدام الصور ، وواضح انها الصور ذات الصفة الدينية ، ولذلك اعتبرت كأصنام (السورة الخامسة آية ٩٢) (٥) . ومهما يكن الأمر فان الاحاديث أي اقوال واعمال النبي محمد (ص) ، بمجاميعها المختلفة ، والتي صنفت في النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي ، انما تتحدث بصفة مطلقة عن وجهة النظر المعادية هذه . والموقف من التصاوير واضح في هذه الاحاديث حيث تسمى صانعي التصاوير بأنهم « من اسوأ الناس » . وهنا نجد ان من يحتفظ بتصاوير في بيته لا يختلف عمن يقتني كلباً في بيته ، وهو حيوان حقير وغير نظيف ، ويحول دون دخول ملائكة الرحمة الى ذلك البيت (٦) ، أو يقارن بمن يقترف الافعال الرذيلة الاخرى

مثل عمل الوشم وتعاطي الربا (٧) . ورسوم الانسان والحيوان لا تكون ممنوعة منعاً باتاً عندما تكون في مكان غير محترم . ويكون مسموحاً بها بصورة محددة على الابسطة والوسائد ما دام المشي والجلوس والاتكاء عليها يعد من الافعال التي تحط من شأنها (٨) . اما رسوم الاشجار وكل ما ليس فيه روح فهي بصفة عامة غير محرمة (٩) . واصبح معنى « كل ما ليس فيه روح » واضحاً من النصوص التشريعية التي تستند على الاحاديث والتي تقول بأن قطع رأس الصورة واشكال التشويه الاخرى التي تعدم الحياة في الصورة المشبهة تجعل هذه الرسوم غير محرمة (١٠) . وهذه النصوص تشير ايضاً الى ان امتلاك التصاوير واستعمالها ليس أقل معارضة من صنعها (١١) .

واقوال هذه صفتها ، وكذلك الآيات القرآنية بشكل عام ، تشير نوعاً ما الى اسباب هذا الموقف السلبي من التصاوير . ففي القرآن تكون كلمة « صور » مرادفة للكلمة « برأ » والله ذاته لا يدعى (الباريء) فحسب بل « المصور » ، وهي الكلمة الشائعة « للرسام » أو « المصور » (١٢) . والفنان بعمله شيئاً ما يشبه الاحياء ، يقال عنه بانه يضاهي الخالق في خلقه ، وهذا كفر ، ولهذا فانه سيعاقب بشدة « يوم الحساب » جزاء عمله وذلك لانه عاجز عن تطبيق الأمر السماوي القاضي بان ينفخ الروح في الصورة التي ابتدعها (١٣) . وقيل ايضا ان مثل هذه التصاوير تشغل الانسان عن الصلاة (١٤) . والحقيقة ان الصورة قد تحتفظ بصفات خاصة بل حتى بصفات خارقة للطبيعة ، وبذلك تعبد على شكل صنم ، وهذا ما لم يتم الاعراب عنه صراحة في أول الأمر . ولكن عندما انتشر الاسلام في بقاع كثيرة كانت فيها للتصاوير قيمة سامية وكانت تحترم باعتبارها اشياء مقدسة ، لم يعد في الامكان اغفال مثل هذه الأعتبارات .

ليس هناك شك في ان ظروفاً تأريخية معينة قد حملت الاسلام على تبني مثل هذا الموقف . فهناك سلالات بشرية اخرى عدة تتحدث باللغة السامية قد تمسكت بمعتقدات مماثلة عن « الصورة المنحوتة أو اي شيء مشابه لما في السماء من فوق ، اوفي الارض من تحت أو في الماء من تحت الارض » (سفر الخروج ، الاصحاح العشرون ، (١٥) . واكثر من هذا فان الحضارة المادية للجزيرة العربية في عهد « محمد » (ص) لم تكن بعد قد تطورت تطوراً رفيعاً ، كما كان الحال بالنسبة لجماعات اخرى في مرحلة معينة من مراحل التطور . فلم يكن هناك فرق واضح بين المخلوق الحي وصورته (أو تشبيهاته) . وكان الاعتقاد السائد هو ان تكون الصورة مطابقة للكائن المصور ، وان يكون الفنان قادراً على ، أو يعتزم على الأقل ، ان يجعلها ليس مجرد صورة مشابهة للأصل بل في الواقع صورة حية حقاً ، وله قابلية معينة في التأثير عليها . والحقيقة ، ان وعياً اكثر استقلالا للرسوم مصحوباً بتثمين لها لم يظهر إلا بعد مرور مائتي عام على وفاة النبي (ص) . وأخيراً ، وكان ذلك غالباً مذكوراً في القرآن ، فان الرسول محمد (ص) لم يعتبر نفسه سوى انسان اعتيادي ، اختاره الله لأداء رسالته . فهو لم يزعم بانه يصنع المعجزات . او انه يتمتع بقوة خارقة للطبيعة . وعلى عكس البوذية والمانوية والمسيحية ، لم يرع الاسلام التصوير الديني الذي يدور حول حياة رسول الدين الجديد . فبدلا من ذلك رفعت الرسالة السماوية بشكلها المكتوب الى منزلة عظمى ، وبدلاً من التصاوير المقدسة ، استعملت اقسام من نصوصها في اشكال زخرفية في الابنية .

ولسوف يتضح بأن الوضع التشريعي ، كما اوجزناه اعلاه ، لا يعطي الرسام مجالا ، لكنه يوجه الاندفاع الفني بصفة عامة نحو الخط أو الزخرفة النباتية والهندسية ، التي هي في الواقع الصفة المميزة للفن الاسلامي .

ومهما يكن الامر ، فقد كانت هناك قوى محددة تقاوم ، أو على الاقل تخفف من ذلك الموقف المعادي بصفة اساسية . فلقد ورثت الامبراطورية الاسلامية مناطق شاسعة كانت تسود فيها عادات ومعتقدات الحضارات الشرقية واليونانية والرومانية قرونا عديدة ان لم تكن لآلاف السنين . وان بعض هذه العادات والمعتقدات يجب ان تستأصل بالنسبة الى رسالة الانعتاق الجديدة . لكن الاخرى، وكان التصوير من بينها ، استطاعت ان تعيش ولو بشكل متغير . وكان ذلك ممكنا منذ البداية لان الانسان العادي غير المتخصص بأمور الدين ، تباينا مع الفقيه أو رجل الدين المتزمت ، ميز بين مجالي العمل الديني والدنيوي . فبينما يتمسك الاول بتحريم التصاوير في المجال الاول بقوة ، فانه يكون على استعداد لعدم الاخذ بهذا التحريم الى حد ما في المجال الثاني . وهو مدفوع في موقفه هذا بعوامل عدة . وهناك رأي لاقلية اعرب عنه بعض الفقهاء الذين يزعمون بان التشبه بالخالق في تصوير الاجسام هو المحرم وحده حسب (١٦) ، لا تلك التصاوير التي ليست لها قيمة دينية . ويبدو ان وجهة النظر هذه لم تحظ بقبول واسع ، وعلى الاقل في الاوساط المعنية ، وانها لم تتطور الى موقف اكثر ايجابية مما كانت عليه لدى بعض الكتاب الفرس الذين نسبوا الى الفنون التصويرية قيمة تهذيبية حتى من وجهة النظر الدينيه (١٧) . ولكن قد يفترض بان هذا التفسير غير المتشدد كثيرا للشريعة قد ساعد على خلق مناخ سمح بتمثيل الاشخاص والحيوانات في اوقات واماكن محددة على الاقل .

وهناك ايضا احوال ذات طبيعة اجتماعية في الشرق المسلم والتي جعلت التصاوير محتملة الوجود . ويكمن احد هذه الاحوال في تقسيم الدار تقسيماً دقيقا الى قسم عام ، يستقبل فيه رب البيت الضيوف من الذكور ، والى حرم أو مأوى خاص، حيث تعيش فيه زوجته أو زوجاته مع الاطفال . ولا يسمح بدخول الغرباء اليه . فاية تصاوير سواء تكون على جدران الحرم أو في كتب تحفظ فيه لا يمكن الاطلاع عليها . والواقع في بعض الحالات ان اول الرجال الذين استطاعوا رؤية تلك التصاوير من خارج اهل المسكن ، كانوا من علماء الآثار المنقبين .

وهناك مجموعة اخرى من الابنية استعملت فيها التصاوير بصفة عامة ، وان كانت مثل هذه التصاوير ما تزال محظورة بصفة رسمية ، ونعني بها الحمامات العامة (١٨) . وتزيين مثل هذه الابنية بالتصاوير تقليد يعود الى ما قبل العصور الاسلامية . ويبدو ان تعري المغتسلين والفعاليات المعتادة هناك ، كان يظن فيها بانها تكشف عن موقف غير محترم ازاء مثل هذه التصاوير ، وعلى اي حال فان طبيعة المكان التي هي فيه لا يمكن ان تعطيها اية قيمة تعبدية . ولذلك فان مثل هذه الابنية لم تكن بعيدة جداً عن ريشة الرسام .

والنقطة الاخيرة التي تعالج ضمن هذا المجال ذات اهمية خاصة . فلقد كان حامي الرسامين هو الحاكم صاحب السلطة سواء كان الخليفة — « خليفة الرسول » — أو السلطان في العصور المتأخرة وهو صاحب السلطة السياسية الفعلية . ففي اي من هاتين الحالتين لا يمكن وقف اعمال حاكم مطلق وحتى مستبد ، من لدن اية مؤسسة دينية ، أو رجل دين مهم ، وذلك لان اياً من هاتين المؤسستين غير موجود . والحقيقة ان المسلمين تقبلوا فكرة التطرف المتكرر وذلك باعتقادهم ان وجود حكومة معترض عليها خير من عدم وجودها .

واذن ، وعلى الرغم من استثناءات معينة ، ولا سيما في مواجهة التمرد فان امراً يصدره الحاكم يتم تنفيذه ، حتى وان كان مناقضاً للشريعة الاسلامية . ففي رأي (ابن خلدون)، اكبر مؤرخي العرب (١٩)، نجد ان هذا يقول : « لقد وبخ الرسول المشرع (محمد) (ص) مدبري امور المملكة ولامهم لاستمتاعهم بالثراء ، ولعبثهم الذي لا طائل تحته ، ولانحرافهم عن طريق الله السوي » . (٢٠) « ولكن من لوازم الحياة، وحياة الخشونة ، ان ينزع الناس الى الرخاء وحياة الدعة والجمال . ولهذا فانهم يعمدون

الى اقتباس عادات وتقاليد من سبقوهم » . والى « تقاليد السلف » هذه يعود فن التصوير الذي سرعان ما ظهر في قصور اكثر الناس سلطة ، وهم الحكام .

وهناك ايضاً اسباب معينة اخرى ساعدت على تنمية المناخ الفكري عند المسلمين ، للاحتفاظ بمواضيع تصويرية. فقد حدث سابقاً في عهد الامويين ، اول سلالة حاكمة في الاسلام ، ان ترجمت بعض مؤلفات الاغريق والاقباط العلمية الى اللغة العربية . وكان هذا الميل الى ادخال افكار الاقدمين الى العالم الاسلامي قوياً بصفة خاصة في القرن التاسع الميلادي ، ولكن عادة الاستنساخ والاستلهام من المؤلفات الاغريقية والسريانية ظلت مستمرة لعدة قرون ، وهذا يعني ان بعض النصوص القديمة التي كانت موضحة بتصاوير في الاصل قد تضمنت ترجماتها العربية صورا من نفس النماذج التصويرية القديمة ، ولو ان هذه النماذج قد عربت عادة ، ان قليلا ام كثيرا . وينطبق هذا على بعض المؤلفات الادبية ، وبصفة اكثر تخصيصا على الانتاج العلمي ، حيث تكون الصور التوضيحية ملائمة بشكل خاص وضرورية في بعض الاحيان (٢١) .

ومهما كانت الاسباب المحددة لتصوير نوع معين أو آخر (وسوف يذكر الشيء الكثير عن ذلك في اقسام اخرى ذات صلة بالموضوع) فان المرء ليجد عند المسلمين ، كما في اي مكان آخر ، الازدواج المعتاد بين الشريعة والعرف . ومع ذلك فان معرفة وجود مثل هذا الازدواج ، بالنسبة الى فن التصوير كانت مفقودة ، وهذا مثلا هو ما بينه « ابن خلدون » ، الذي لم يشر في طرفته الشاملة اي « المقدمة » (التي اتمها سنة ١٣٧٧ م) الى التصوير ، عندما بحث في فن العمارة وفي انتاج الكتب . فضعف هذا الاهتمام ، ومن ثم اهمال معرفة هذه الظاهرة بالتالي ، يعودان الى الاتجاه المتزايد المعادي للتصوير في الاقطار الناطقة باللغة العربية (٢٢) (والذي لم يتوقف الا في العصور المتأخرة) ، والى الهبوط في المقدرة الفنية في الاقاليم العربية التي خضعت للحكم العثماني ، وتلك مشاركة مؤلمة ادت الى اندراس صناعة التصوير . وبسبب ذلك تركز الانطباع بأن النصوص المعروفة جداً في الشريعة والمعبرة عن الموقف المعادي للتصاوير كانت فعالة في كل العصور وفي كل انحاء العالم العربي الاسلامي . ولذلك فان واحدة من مهام هذا الكتاب هو وضع سجل تأريخي مستقيم ، والكشف عن آفاق وصفة فن فريد في نوعه مزدهر ، ان نحن اخذنا القيم الجمالية بنظر الاعتبار يمكن ان يحتل مكانة مرموقة بين فنون العصور الوسطى .

يتضح مما اوردناه بان المادة المتوفرة لهذا الكتاب محدودة . فالبعض منها كان نتيجة استكشافات أو تنقيبات استطاعت ان تظهر الى النور مباني اثرية قليلة مزينة بتصاوير . ولعل اكثرها عددا هي المخطوطات الموضحة بتصاوير والتي اكتشفت في المكتبات . وهنا ايضا نرى بصفة عرضية بان اقل من نصف طاقم من هذه المخطوطات الموضحة قد عرف عنها بانها كانت محفوظة في مكتبات العالم الناطق باللغة العربية . وقد عاشت هذه المجلدات في المعاهد التركية والغربية ، حيث تهيأت الفرصة لعدد محدود منها للظهور خلال القرون الماضية . وكثير من هذه المخطوطات في حالة يرثى لها . فقد نفضت معظم اصباغها ، وتلفت بفعل البقع المائية ، والتلطخ والتلوث ، أو شوهت من قبل اعداء التصاوير الذين كانوا يقطعون أو يدمرون رؤوس التصاوير (٢٣) ، وكذلك بنتيجة المحاولات غير الكفوءة التي أريد بها اصلاح ما تلف منها ، وكانت هذه الاخيرة خاتمة الاعمال المؤلمة لعمليات الاتلاف . وما تبقى فيه الكفاية كيما يعطينا صورة عن فن تلاشى منذ زمن بعيد ، لكنه استطاع ان يظهر حيويته رغم المقاومة العنيفة . ومع ذلك فلم يتم اكتشاف القدر الكافي من المباني الاثرية والمخطوطات الوثائقية لتعطينا صورة واضحة عن التطور التاريخي ، وبصفة خاصة ، عن نمو المدارس الاقليمية . وتتضاعف هذه الصعوبة بوجود اتجاهين فنيين سارا جنبا الى جنب في مجموعات كثيرة من الرسوم .

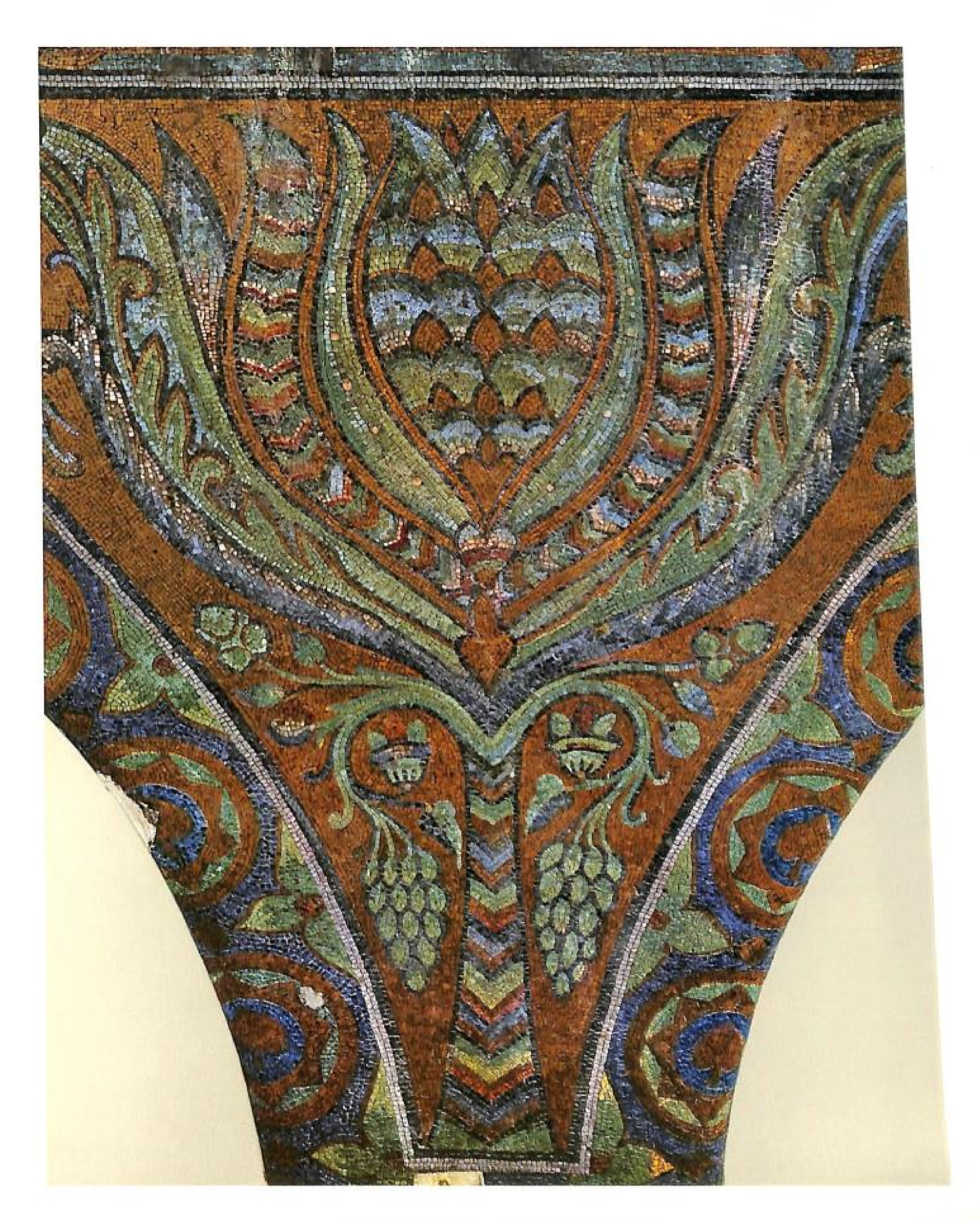
ومن حسن الحظ ، فان مثل هذه النقص في المعلومات لا يؤثر اطلاقا في تحسس القيم الجمالية ، أو في التأثير الذي أحدثه التصوير العربي على الغرب الحديث .

يدرك المؤلف تماما الامتياز غير الاعتيادي في كتابة هـذا البحث ، وتقديم موضوعه للمرة الاولى بشكل كتاب . ومهما يكن فقد كانت هناك بحوث جيدة سابقة تخص عصورا أو بعض المباني الاثرية والمخطوطات . وتعتبر بعض هذه البحوث من الانجازات العظيمة ، وان المؤلف مدين ـ الى حد كبير ـ الى جهود من سبقوه . فهو يشـعر بكل امتنان لهم لان طبيعة هذا الكتاب ، بمجاله الواسع ، تجعل من غير المناسب ان يشير في كل حالة الى كل مثل من مصادر المعلومات . ومثل هذا الامر سيكون واضحا لاخوانه من المؤرخين ، وبالنسبة للقارىء الاعتيادي فان الاقتباس المستمر من العلماء لن تكون له اية قيمة بل قد يكون مضايقا له . والفهرس المثبت في آخر الكتاب ، وان كان محدودا ، سيوجه القارىء الى المزيد من التحريات السابقة المهمة .

يود المؤلف ، بالنظر لمعلومـات معينة عن بعض القضـايا السـابقة ، ان يتقدم بالشكر الحار الى كل من : احمد أتيس ، وهارولد غيلدن ، واندريه غرابار ، وارنست كتزنغر ، وجيورجيو ليفي ديلا فيلا ، وهلمـوت ريتر ، وفرانتز روزنتال ، وبربـارا سيسيون ، و س. م. شتيرن ، وكويتزمان . كذلك يقدم شكره الى مديري وامناء المتاحف والمكتبات الذين تلطفوا فسمحوا له بدراسة المواد التي تحت عنايتهم ، والتي تضمنها الكتاب فيما بعد ذلك . فالمساعدة الودية التي قدموها لهذا الكتاب ستمهد الطريق امـام تقييم افضل واوسع لهذا الفن غير المعروف الا على نطاق ضيق . .

بداية الفنون التصويرية

١



صورة وردية بالفسيفساء على الطراز الفارسي سنة ٦٩١م قبة الصخرة في بيت المقدس.

اعلان سلطة عالميــة

في اوائل القرن السابع الميلادي تلقى « محمد » دعوة آلهية ليكون رسول الله الى قومه العرب وكان عليه ان ينذرهم بآيات عربية من كتاب سماوي ، بيوم الحساب الذي لا يمكن اجتيازه بسلام الا باتباع المبادىء الاخلاقيـة الجديدة التي بشر بها كآخر الانبياء . ولكن قبل ان يتوفاه الله سنة ٦٣٢ م ، كانت بعض اقواله واعماله تشير الى انه كان يشعر في قرارة نفسه بانه « منذر العالمين » (السورة ٢٥ آية (٢٤) ، وان الاسلام ، عدا كونه ديناً جديداً للقبائل العربية ، فانه له رسالة اشمل تتجاوز حــدود الجزيرة العربية .

ولقد اقام الخلفاء بحملات عسكرية كثيرة ، امبراطورية عربية اسلامية والتي ساعدت فيما بعد ، الرسالة وطريقة الحياة الجديدتين على ايجاد تقبل عالمي واسع النطاق . وفتحت الجيوش الاسلامية ، خلال خمس عشرة سنة ، كلا من العراق وفلسطين وسوريا ومصر وايران وبرقة وطرابلس (٦٣٣ م ـــ ٦٤٧ م) ، فاستولت على المدن القديمة المشهورة ، وانشأت مدناً جديدة . ولأول مرة اصبحت اقاليم ايران الساسانية وجزء كبير من اراضي الامبراطورية البيزنطية تحت سلطة واحدة .

وفي سنة ٦٦١ م اتخذ المسلمون مدينة (دمشق) في سوريا عاصمة لهم بدل « المدينة المنورة » ذات المعالم الاكثر بساطة في شبه الجزيرة العربية . اما دمشق فمدينة تاريخية عريقة في القدم وكانت آنذاك والى عصر متأخر مركزاً من مراكز الحضارة الرومانية والبيزنطية ، وقامت لأول مرة فيها ايضاً سلالة حاكمة، ظلت تحكم الامبراطورية الاسلامية حتى سنة ٧٥٠ م ، من الامويين الذين يتحدرون من عائلة ارستقراطية في « مكــة » . وبعد مقاومة كل الاتجاهات الانفصالية لكل الجماعات والاقاليم ، كانت المهمة الكبرى الملقاة على عاتق الامويين تتمثل في توحيد الامبراطورية التي كانت في هذه الفترة بالذات تحكم من قبل العرب ولمصلحة العرب . ولغرض تقوية هذا التماسك الداخلي فقد بدأت عملية التعريب . وكان من احدى السياسات الجديدة جعل اللغة العربية لغة الادارة ، وسك عملة عربية اسلامية ، وفرض سيادة المظهر العربي الاسلامي جملة على الدولة الجــديدة مقابل ادعاءات الحضارات القديمة ، ولا سيما الاديان القديمة التي يعتقد « آنذاك » بان الاسلام قد حل محلها . واستؤنف ذلك التوسع العالمي ثانية بعد ان تم كبح جماح العناصر المنحرفة . وتم فتح شمالي غربي افريقيا سنة ٦٧٠م ، وحوصرت القسطنطينية ، ولو لم يتم الاستيلاء عليها ، وثبت المسلمون ، بعــد حملات عدة ، اقدامهم في بلاد مـا وراء النهر ، وانهارت في سنة ٧١١ م كل من اسبانيا والسند في شمالي غرب الهند ، وفي سنة ٧٣٠ م كانت الجيوش العربية في فرنسا ، وهكذا اصبح الخلفاء في دمشق يمثلون سلطة عالميــة حقاً .

ازاء هذه المقدمة ، التي خططت باختصار ، ينبغي فهم المخلفات ذات التصاوير لهذه الحضارة .

قبة الصخرة في القدس

لا تزال اقدم التصاوير التي ابتدعت في الحضارة الاسلامية محفوظة وعلى نطاق واسع على الجدران الداخلية «لقبة الصخرة» في القدس، وهي اول بناء ضخم، بني بأمر من الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٨٥ م — ٧٠٥ م) سنة ٦٩١ م. ويتألف البناء من قبة كبيرة ورواقين يدوران حول ما هو بارز من الصخرة. وتذكر الاحاديث ان البناء يحي ذكرى المكان الذي بدأ منه معراج الرسول الاعظم. ولكن «اولغ غرابر» قد اوضح بان الصخرة في ذلك العصر المتقدم لم تكن لها مثل هذه الصفة الدينية، وان بعض مظاهر الزخارف التي تزين البناء تحكي قصة مغايرة لذلك.

وتُري الفسيفساء الزجاجية التي تغطي اجنحة وبواطن عقود الرواقين ورقبة القبة تنوعاً كبيراً لاشكال رسوم نباتية. فنشاهد فيها صور اشجار رسمت رسماً واقعياً واوراقاً مع اثمار، وعلاوة على ذلك، استعملت، وعلى نطاق اوسع، وحدات من رسوم نباتية شكلية تتخللها رسوم زهريات وقرون رخاء ايضاً. وهاتان الصفتان بالاضافة الى رسوم اوراق «الاكنتس» المنتشرة في كل مكان، ومن نوع ذي اوراق كبيرة ومن تلك التي تكون على شكل فروع ملتوية جميلة، كل ذلك يوضح بجلاء استمرارية استعمال اشكال الفن الكلاسيكي، وليست تلك من الحقائق المدهشة جداً، لأن القدس قد انتزعت من ايدي البيزنطيين قبل ذلك الوقت بما يزيد قليلاً عن خمسين سنة. ولكن الشيء غير المألوف، هو وجود اشكال لرسوم نباتية عمودية محتشدة وبنطاق واسع جداً، تطغى عليها زهرة واحدة او اكثر سمجة هجينة ذات حجم كبير، وهذا النوع من الاشكال قد طوره نقاشو الحجر وصاغة الفضة في ايران في العهد الساساني. وكانت الصيغ الفنية الايرانية قد ظهرت في الفن السوري السابق للاسلام، ولكن نادراً ما كانت بهذه الكثرة وباشكال غير كلاسيكية بصورة واضحة. والصفة المميزة الثانية في هذه المجموعة هي الاستعمال المفرط لاشكال المجوهرات المصنوعة من الاصداف والاحجار الكريمة والمرصعة في الاشكال النباتية. على ان الشيء المدهش والذي يكشف اكثر من غيره عن معنى هذه الزخرفة، هو التيجان المتنوعة — بيزنطية واحياناً ايرانية —، والاكاليل والدروع والستائر على جوانب الاروقة المواجهة للصخرة في الوسط.

اللوح ص ٢٣
اللوح ص ١٨
اللوح ص ٢١

وليس هناك شك في ان هذه الفسيفساء انجاز فني كبير وان تأثيرها بالغ الاهمية ايضا، وكانت هذه النقوش اكثر من مجرد زخرفة. اما مهمة هذه الفسيفساء الاولى فكانت اشباع الرغبات الدينية والجمالية للخليفة، واستهواء العرب وغيرهم من المهتدين الجدد. وهذا الاقتصار على استعمال الاشكال النباتية الصرفة واستثناء رسوم الكائنات الحية، يكشف عن توافق، حتى في هذه البناية الدينية التي تعود الى زمن مبكر، مع الموقف الجديد الظهور، والمقيد فنياً الذي وقفه المسلمون. ولكن رسوم الاشجار المتقنة والتشكيلات النباتية لابد وان تكون لها ايضا اهمية حقيقية لكي تسر احاسيس الكثيرين من العرب الذين خرجوا من الصحراء حديثا. فالغنى المفرط في التصميم، مع اضافة الحلي المطعمة في اماكن عديدة، يجب ان تستهوي وعلى نطاق واسع، الاحساس الفني الخام للسادة الجدد. فبالنسبة الى الكثيرين كانت هذه الزخارف تمثل الرخاء المفرط، اما بنظر الآخرين فمن المحتمل ان تكون الاشجار والفواكه والاشكال النباتية الاخرى قد ايقظت الاحساس المسر الذي تثيره الاراضي الخصبة أو إحدى الواحات ووجهت هذه الاحاسيس في اتجاه ديني.

ومع ذلك، فهنالك مظهر اصيل بارز في هذه الزخارف الفسيفسائية المفرطة في الغنى. فهذه الزخارف استعملت، وقبل كل شيء في بناء يشغل اماكن مقدسة قديمة، حيث اقيم على موقع معبد يهودي قديم (٢٤). وعلى بقعة ترتبط اسطورياً بتضحية «اسحاق» على يد «ابراهيم» احد الآباء المذكورين في التوراة والذي يعتبره العرب جدهم الاعلى (٢٥). وقد جعل حاكم

الامبراطورية الجديدة اشكال التيجان والجواهر الملكية الاخرى معلقة حول الصخرة المقدســة في ابرز الاماكن من هذه البناية . وبعمله هذا اراد الخليفة ان يبرز اندحار القوتين الكبيرتين المعاديتين وهما القوة البيزنطية والقوة الايرانية تماما ، كما اظهر بعد ذلك تقواه كمسلم حين ارسل شعار سلطته الامبراطوري ، المؤلف من سرادقين ، وفاء منه بنذر قطعه على نفسه ، الى « الكعبة » في « مكة » . وهذا الابراز المقصود لعلامات النصر الملكية كان اكثر وضوحاً في الكتابات ، التي لم تبين مبادىء الدين الجديد ورسالته العالمية فحسب ، بل انها توجــه الدعوة الى اصحاب الديانات القديمة وتهاجم العقيدة المسيحية بشدة ، ولا سيما مبدأ التثليث فيها .

ومع هذا فانه ما يزال هناك مظهر ثالث لهذه الزخارف ، وهو استمالتها المهتدين الجــدد الذين كانوا يفهمونها في بيئتها

جرة ذات صورة وردية مع تاج بالفسيفساء سنة ٦٩١م قبة الصخرة بيت المقدس .



السابقة للاسلام ، والذين حاولوا ان يفهموها في مضمونها الجديد . فالمحاوله المقصودة في الاساس ، وهي التفوق على ابهة الكنائس ، لم تخفق في التأثير عليهم ، حتى وان كانوا اكثر تقدما من معظم العرب . ولكن المحتوى الزخرفي . وإن كان محدودا ، يوحي بالتأكيد على توافقات معينة ولا سيما على صفتها غير المألوفة تماما ضمن العرض الشكلي المختلف للاشجار السبعة التي رسمت بطريقة واقعية وهي : النخلة والزيتونة واللوز والكرمة وعناقيد نبات القصب الطويل ، والتي استوحيت للتدليل على ان مثل هذه الاشكال قد وجدت في بيئة مسيحية ، فانه لا بد وان يعتبر هناك بمثابة رمز للفردوس . ولكن لما كانت هذه المنطقة مقدسة استنادا الى تصورات العقيدة الجديدة ، وانها الآن مسكونة من قبل حوريات جميلات أو زوجات ورعات ، فان مثل هذا التفسير لم يعد ممكنا بعد . وهناك اشارة ايضا الى صورة الارض على غرار ما هي عليه في بعض الكنائس البيزنطية ، ومنها صورة « نيقولا بولس » على سبيل المثال . واذ كانت مثل هذه الصيغة التصويرية هي المقصودة هنا حقا ، فانها تظهر في دور ثانوي حسب . ومع ذلك فان مثل هذا الموضوع الرمزي محتمل الوجود في ضوء الحقيقة التالية وهي ان ذلك يوجد مرة اخرى وبشكل اكثر تطورا في المجموعة الزخرفية التي تزين مباني اموية متأخرة . ومهما يكن الامر ، فالملاحظ من الناحية التأريخية ان الزخارف بمجموعها لها سمة عالمية جديدة ، وذلك لانها تجمع بين الاشكال البيزنطية والايرانية ، وتستعمل الفسيفساء فيها ـ وهي نمط بيزنطي ـ في الزخرفة على طريقة الزخارف الجصية الساسانية . وهكذا فان الغرض الاساسي منها يبدو وكأنه ليس لابهار المشاهد حسب بل اكثر من ذلك ، هو الاعلان عن انتصار آخر الاديان السماوية ، ومن المحتمل تبيان سيادته العالمية ايضا .

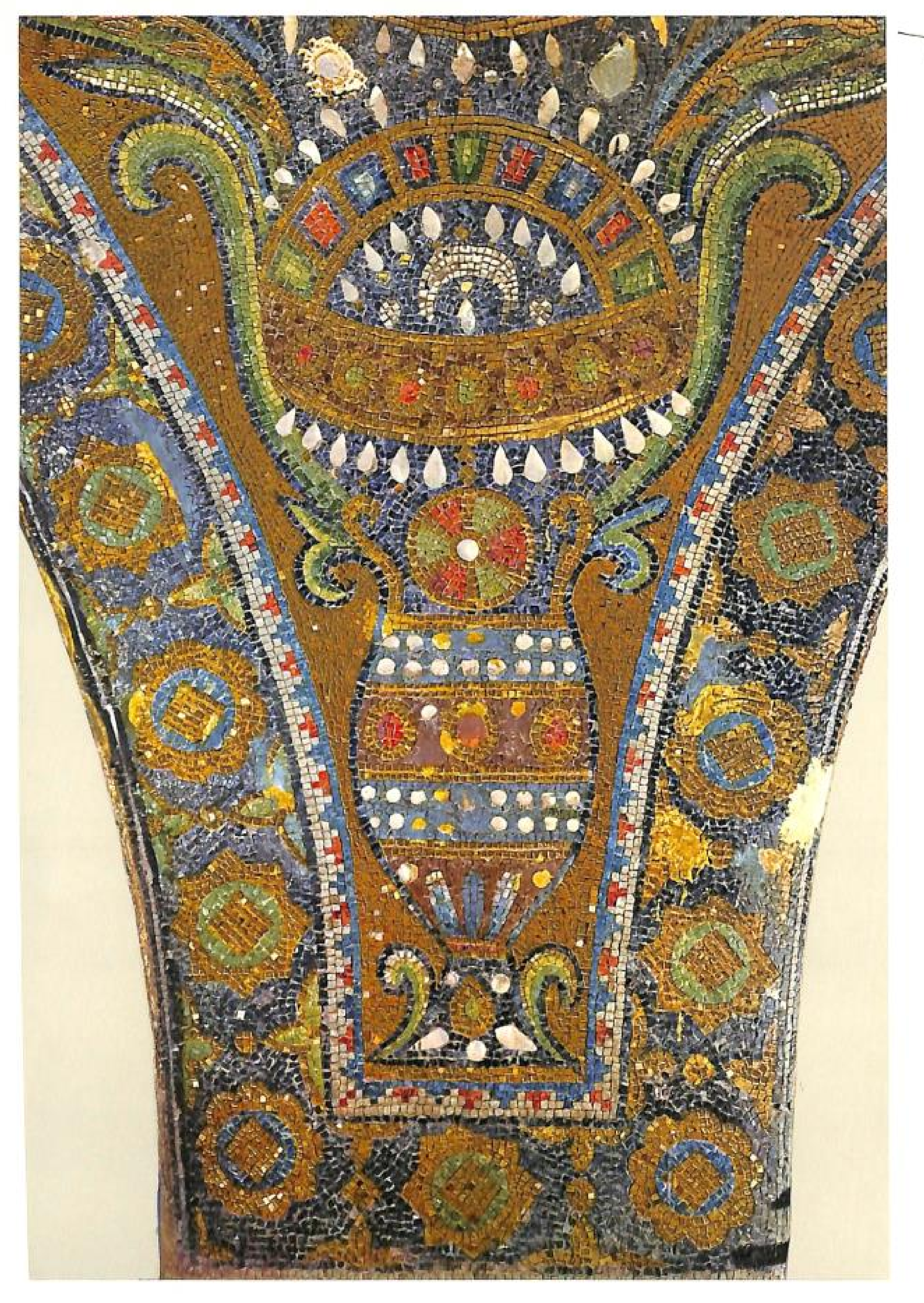
الجامع الكبير في دمشق

بلغ حكم الأمويين ذروته في عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ ـ ٧١٥ م) . فلقد تغلغلت جيوشه الى مناطق اخرى في الشرق والغرب ابعد من تلك التي بلغتها جيوش اسلافه ، هذا في الوقت الذي كان فيه الخليفة في الداخل قد اظهر طموحاته العظيمة عن طريق منهاج واسع للمباني العامة ، من بينها عمائر كبيرة في مراكز الخلافة . وهكذا فانه شيد مسجدا في العاصمة دمشق سنة ٧٠٦م ، وآخر في المدينة المنورة التي دفن فيها محمد (ص) والتي كانت المركز السياسي للاسلام سابقا (٧٠٦ ـ ٧١٠ م) ، وثالثاً في القدس ، المدينة المقدسة لدى ابناء الديانتين القديمتين (٧٠٩ ـ ٧١٥ م) . وبالاضافة الى ذلك فاننا نعرف من المصادر الادبية ان الخليفة امر بتزيين الكعبة الشريفة في مكة بالفسيفساء .

ويعتبر جامع دمشق الكبير الاهم من بين هذه العمائر بالنسبة لتاريخ التصوير . ولسوء الحظ فان مساحات واسعة من فسيفساء الجامع الكبير قد تلفت بسبب الزلازل والحرائق ، لذلك فان ما تبقى منها الى يومنا هذا عبارة عن اجزاء متناثرة هنا وهناك في باحة المسجد والى حد ادنى في الداخل . وقد تم ترميم بعض هذه الفسيفساء بينما استبدل القسم الآخر منها في العصور الوسطى . وبالرغم من كل هذا التلف ، فان ما تبقى منها يكفي لاعطاء انطباع حي عما كانت عليه من عظمة في وقت من الاوقات .

ونجد بعض اشكال من رسوم الفسيفساء في مجموعة جامع دمشق ، مثل اوراق (الاكنتس) النابعة من قرون الرخاء او الزهريات ، او الاشجار المرسومة رسما واقعيا ، مشابهة لما هو موجود منها في قبة الصخرة . على ان هناك ميزة بارزة جديدة هي الرسوم المعمارية التي تؤلف الموضوع السائد الآن . وتظهر رسوم المباني هذه اما في هيئة مجاميع صغيرة أو وسط مناظر برية ، كما هو ظاهر في المشهد الشامل على الجدار الغربي للرواق ، وهو المفخرة الرئيسة الباقية من زخرف المسجد . فهنا نشاهد مجموعات عديدة من مباني ذات طرز مختلفة تقع بين ثمانية اشجار ضخمة ، وبالقرب من متسع مائي اشبه بنهر يجري بشكل واقعي ،

اللوح ص ٢٥
اللوح ص ٢٤ ـ ٢٥



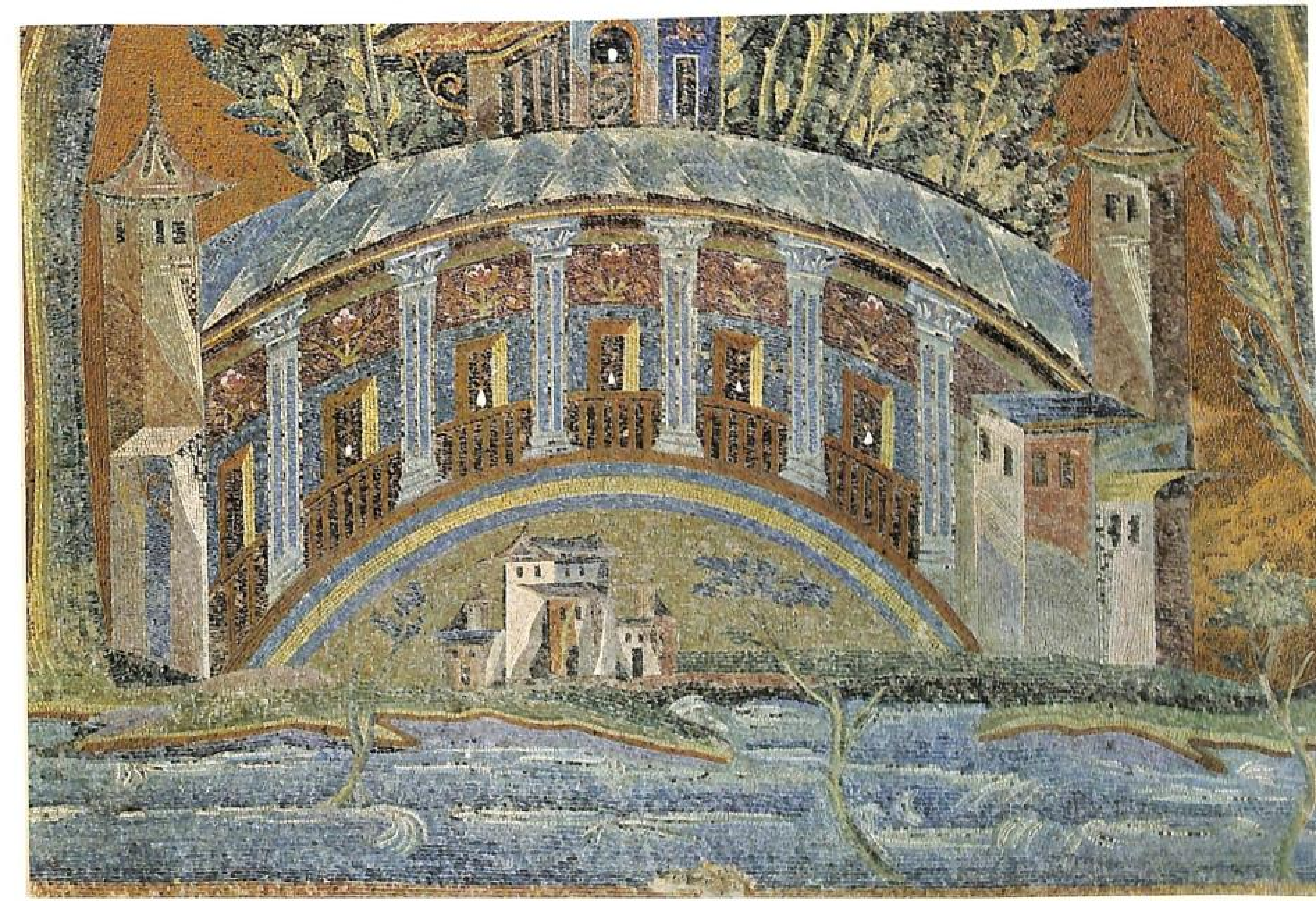
مزهرية بأوراق الأكانس من الفسيفساء سنة ٦٩١م . قبة الصخرة بيت المقدس .

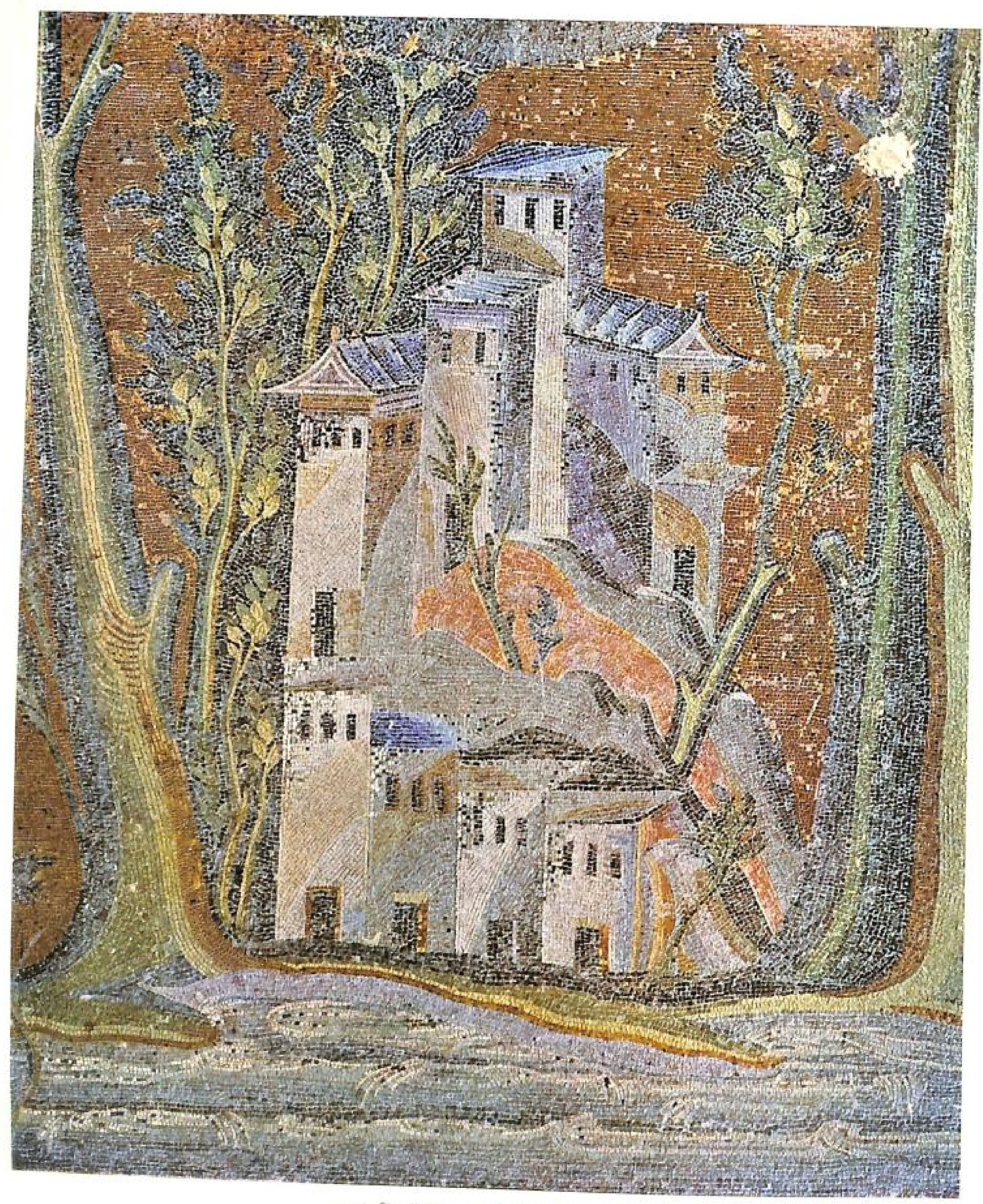
واحيانا يتحرك بتدفق مياه احد الروافد ، ثم ينساب بهدوء اكثر وبقوة كافية ليجرف اجزاء من الضفة . ويستطيع المرء هنا وفي اي مكان اخر ان يميز بين ثلاثة انواع من العمائر . اولها القصور المزخرفة بافراط ، والمؤلفة من طابقين . والمبنى المنشورة صورته هنا كان قد اكتشف على جناح بين قوسين في الرواق الغربي . والطابق الاسفل منه يتكون من صالة عالية نصف دائرية وذات سقف محاري الشكل وبعلوها بهو مفتوح ، وقد غطي الطابقان معا بسطح مخروطي الشكل مزين باوراق طويلة اتجهت رؤوسها الناتئة نحو الاعلى والداخل . وهناك الى يمين هذا الجناح الفخم والى يساره امثلة لمباني أو عمائر خاصة ، تشغل بمهارة الفراغ غير المنتظم على جانبي القصر ، والتي تظهر ايضا في مجموعات ضمن المنظر الشامل الكبير . ولهذه البيوت الصغيرة سطوح منبسطة مستندة على اعمدة ، أو ذات سقوف محدبة تقع تحتها مباشرة نوافذ صغيرة . اما بالنسبة الى القرى المتنامية بشكل طبيعي فانها تقوم ، دون انتظام ، الواحدة منها بعد الاخرى ، لتدور حول تل تظهر فيه نتوءات صخرية وبعض الاشجار .

اللوح ص ٢٧

اللوح ص ٢٥

منظر نهري مفصل : ميدان سباق الخيل بالفسيفساء سنة ٧١٥م على الجدار الغربي من رواق المسجد الكبير في دمشق .





منظر نهري مفصل : قرية بالفسيفساء ، سنة ٧١٥م على الجدار الغربي من رواق المسجد الكبير في دمشق .

وبخلاف اجنحة القصر التي تظهر في منظر امامي مواجه للمشاهد تماما ، فان هذه المجموعات الصغيرة تبرز البيوت من زاوية تتعقب مدار الريف في حركة طبيعية هادئة ، وكذلك ، فبدلا من هذا العرض الفني لمثل هذه الاشكال الزخرفية كالاعمدة وانصاف الاعمدة ، والدرابزينات وفروع اوراق الاكانتس التي ترى في العمائر الفخمة ، فان المرء لا يشاهد سوى اشكال غير منتظمة لتوزيع الضوء والظل على هذه الاشكال البسيطة المكعبة . ويتمثل النمط الثالث لهذه العمائر بالمدخل المكشوف على يمين تصميم الجناح ، كما يتمثل بصفة اوضح ، في ميدان سباق الخيل الكبير الذي يقع ضمن المشهد المطل على النهر . وعلى الرغم من اشتقاق هذه الانماط المتنوعة من المباني من اصول مختلفة بشكل واضح ، فانها قد مزجت ، دون شك ، بمهارة كبيرة وانها تؤلف مجاميع متكاملة دائبة التغير ذات طبيعة خيالية مبهجة . وحتى السذاجة والتخلف الاساسيان في التغلب على قضايا التقصير ، ولاظهار البعد الثالث ، لم يستطيعا افساد استمتاعنا بها . فهي من ناحية الصنعة ايضا تكشف بدورها عن مهارة كبيرة . ولقد لاحظت (مرغريت فان برشم) ، التي قامت باول تحليل دقيق يعتمد عليه ، ان تسعة وعشرين لونا مختلفا على الاقل ، قد استعملت في التصوير ، وانها تشمل ثلاث عشرة درجة من اللون الاخضر ، واربع درجات من اللون الازرق والذهبي ، وثلاث درجات من اللون الفضي .

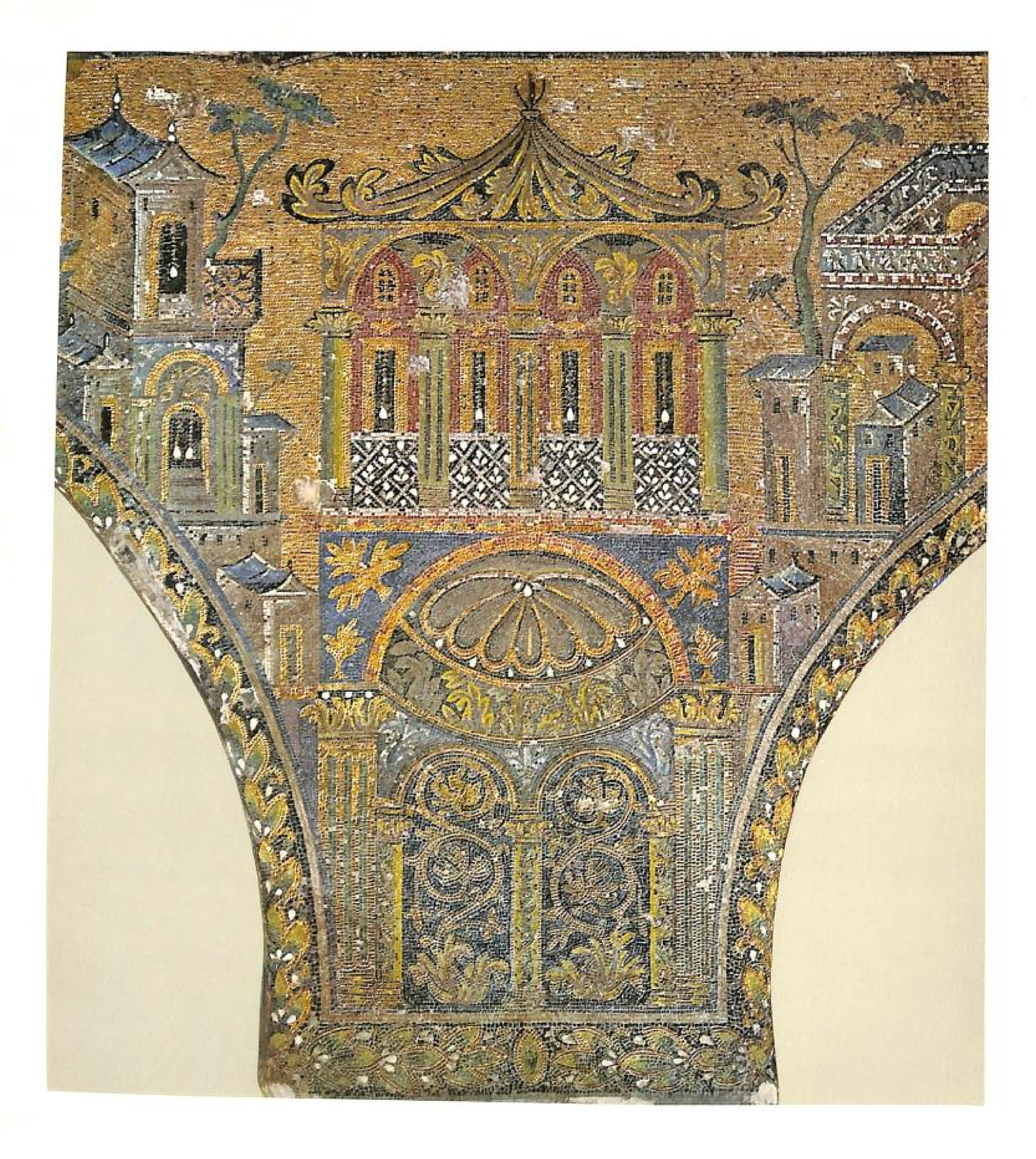
اللوح ص ٢٧

اللوح ص ٢٤

وفكرة العمائر والطريقة التي رسمت بها ، مثل رسوم الاشجار والترتيبات الشكلية لاوراق الاكانتس ، مشتقة من اصول كلاسيكية . وتظهر مجموعة من العمائر الكبيرة لمدينة محاطة بسور في فسيفساء من انطاكية تعود الى القرن الخامس الميلادي ، وابتداء من الربع الثاني للقرن السادس الميلادي انتشر موضوع طوبوغرافية المدن في ارضيات كثير من الكنائس ، ولا سيما في شرقي الاردن من امثال كنائس مدن جرش ومأدبة ومعان وغيرها (٢٧) . اما سوابق او اسلاف المجاميع غير المنتظمة للمباني العالية ذات السقوف المستوية او المحدبة ، المتجمعة معاً ، والتي يعلو بعضها البعض الآخر ، فموجودة في الرسوم المعمارية الجدارية من نمط رسوم « بومبي » (٢٨) ومثل تلك التي وجدت في احدى المباني بمدينة « بوسكوريال » (التي تعود الى القرن الاول قبل الميلاد) . وثمة مظهر آخر من مظاهر تصاوير « بومبي » يتمثل في تصاوير المناظر البرية يتقدمها متسع مائي يتصدر التصويرة ، فضلا عن ان الموانيء والانهار والبحيرات في تصاوير « بومبي » قد اعطيت عمقاً ووهماً اكبر بجسم البعد الثالث او المنظور ، اكثرمما هو في المتسع المائي الموجود في منظر دمشق الشامل . ومن ناحية اخرى ، فان العمائر ذات الطابقين والمباني العامة تكشف عن علاقة برسوم العمائر الممثلة في الكنائس البيزنطية ، كتلك التي نجدها في فسيفساء كنيسة (سان جورج)في (سالونيكا) (التي تعود الى القرن الخامس الميلادي) . وحتى المظهر غير المألوف لسطح السقف الذي يتحول الى اوراق فان اصوله موجودة في الفن الكلاسيكي المتأخر أو في الفن الذي يعود الى بداية العصر المسيحي .

وهذا العنصر يتحدر من الاوراق أو التماثيل غير المفهومة التي توجد في الرسوم التصويرية لسطوح سقوف المعابد الدائرية . ومن ناحية اخرى ، هناك ظاهرة مألوفة في الابواب ، هي وجود سلسلة تنتهي بلؤلؤة مدلاة ، يبدو انها تعكس العادة التي ما زالت موجودة في الشرق الاوسط وهي تغطية المداخل بسلاسل من الخرز التي تقلل من النور ومن دون ان توقف مرور تيار الهواء . وان استعمال الفسيفساء قد قلل من استعمال مثل هذه الستائر المتألقة الى حد سلسلة واحدة أو سلسلتين ذات اجزاء كبيرة ومترفة .

وبخلاف فسيفساء قبة الصخرة ، التي ترتبط بها من ناحية الاسلوب والصنعة ارتباطا وثيقا ، فان الزخارف الجدارية الفسيفسائية في جامع دمشق ليس فيها اي تأثير فارسي . وقد يتضح هذا الامر مما ذكره المؤرخون العرب من ان عمال الفسيفساء كانوا قد



ايوان قصر (الوسط) مسكن خاص (الى اليسار) مع باب (الى اليمين) بالفسيفساء سنة ٧١٥م ، زخرف حية على داخل الرواق الغربي لباحة المسجد الكبير .

ارسلوا من لدن امبراطور بيزنطية وبطلب من الخليفة نفسه . وقد شك النقاد الاولون في صحة هذه الرواية ، ولكن الدليل هو انه على الرغم من استمرار الحملات العسكرية الموسمية ، فان المجاملات بين البلاطين الاموي والبيزنطي كانت مستمرة مثل استمرار النشاطات التجارية بينهما ،لذلك فان ما رواه المؤرخون العرب قد اصبح الان اكثر احتمالا . كما ان مثل هذا التعاون الرسمي من شأنه ايضا ان يفسر لنا تكييف الفسيفساء الغربية بشكل خالص لفسيفساء جامع دمشق .

ولا يوجد ادنى شك في ان اؤلئك العمال قد انجزوا مهامهم طبقا للمتطلبات الاسلامية . فقد استبعدت رسوم المخلوقات البشرية والحيوانية تماما ، على الرغم من ان تراكيب معمارية أو طبيعية مماثلة في الكنائس عادة كانت تبرز مثل هذه الرسوم البشرية والحيوانية . ولكن كيف يجب ان تفسر هذه العمائر والمشاهد الشاملة ؟ من التفاسير الاولى لها تفسير واحد يقول بان المدينة التي تقع على مجرى النهر انما هي مدينة دمشق نفسها، مثلما تمتد في الواقع على جانبي نهر (بردى) . ولكن حتى اذا ثبت بان ذلك كان صحيحا ، فان ذلك لا يمكن ان يفسر رسوم العمائر الاخرى الكثيرة الموجودة في اماكن اخرى من الجامع . ويقول تعليل آخر بان المنظر يمثل « مدينة الله » وهو مشتق من المناظر البرية الاغريقية والهلنستية للفردوس . والحقيقة ان النصوص التاريخية العربية المعاصرة أو شبه المعاصرة لا تؤيد مثل هذا التفسير ، وان من الصعب ، على اية حال ، ان نرى كيف ان هذه الزخاوف كانت ملائمة للمنهاج الكبير الذي اعده الخليفة الاموي . والارجح فان مفتاح تفسيرها قد اورده الجغرافي «المقدسي» (٢٩) حوالي سنة ٩٨٥ م . ولما كان هو احد مواطني مدينة القدس ، فانه كان يعي تماما المعنى الحقيقي لهذه الفسيفساء . فقد كتب يقول « ان من العسير ان تكون هناك شجرة أو مدينة شهيرة لم تصور على تلك الجدران » وهكذا يبدو لنا ان « المقدسي » قد اعتبر هذه الرسوم تتضمن صورة العالم كما تشاهد في مظهرين للعمارة والطبيعة .

ويعزز « ابن شاكر » (٣٠) ، وهو من مؤرخي القرن الرابع عشر ، ذلك عندما يقول ان الفسيفساء ، تمثل كل الاقاليم المعروفة ، بل انه يستطيع ان يميز الكعبة في مكة ، وهو بناء ذو صنعة فريدة لا يوجد بناء آخر غيره يستطيع المسلمون تمييزه بمثل هذه السهولة . وكما اوضحنا سابقاً ، فان التراكيب المعمارية تؤلف هي الاخرى ايضا موضوعاً للزخرفة في الفن الكنسي المسيحي المعاصر ، وهو موضوع يعبر ، كما قال « ارنست كتسنجر » ، عن مفهوم « وضع مظاهر الكون المادية تحت هيمنة الكنيسة » . على ان مثل هذه الفكرة لا يمكن ان تكون قد انتقلت من ديانة لاخرى ، دون حدوث تفكك داخلي ذي طابع اقتصادي . ولقد قامت السياسة المالية للخلفاء الاوائل على الضريبة العالية التي كان يدفعها غير المسلمين ، ولذلك فان تحول عدد كبير من الناس الى اعتناق الاسلام قد قوض مالية الامبراطورية الاسلامية (٣١) . انها الدولة الدنيوية ـ وكان الامويون انفسهم يشعرون بانهم قادة دولة قبل ان يكونوا دعاة دين ـ وهذه الدولة تمثل آنذاك القوة المهيمنة على العالم . وهكذا يظهر ان فسيفساء جامع دمشق كانت تؤكد بان العالم كله ، قد اصبح تحت درع الخلفاء ، وأنه قد دخل في « دار الاسلام » ، وحتى الكنائس الموجودة في مختلف القرى والمدن اصبح لها مكان في هذه الامبراطورية ، ولو انه كان على الفنانين ان يحذفوا رسوم الصلبان غير المرغوب فيها .

وما يزال هناك مظهر اخر يميز هذه المناظر عما يماثلها في المناظر المعمارية في الفسيفساء والمخطوطات المسيحية . ففي تلك المناظر تبدو القدس وكثير غيرها من المدن باسوار دفاعية وابراج عالية وبوابات منيعة . والحقيقة ، ان هذا يمثل المظهر الرئيس في تلك المناظر . ولكن مثل هذا العنصر الدفاعي مفقود في فسيفساء جامع دمشق . فكل شيء مكشوف وهاديء ، وباختيار صيغة الصورة « البسيطة » بدلا من « الرمز » الواقعي ، كما كان شأن الفن الكنسي ، تم الاعلان عن رسالة متحدية جديدة .

فالامبراطورية العربية قد افتتحت العالم كله ، والآن وبتعاليم الاسلام حل العصر الذهبي أو الفردوس ، في الارض . ومن العسير على المرء ان يتصور دليلا اقوى اثرا لسلطة عالمية تمارسها دولة جديدة اكثر مما وجدناه معروضاً في هذه الزخارف الفسيفسائية التي يضمها الجامع الرئيس في العاصمة دمشق .

قصير عمرة (٣٢) :

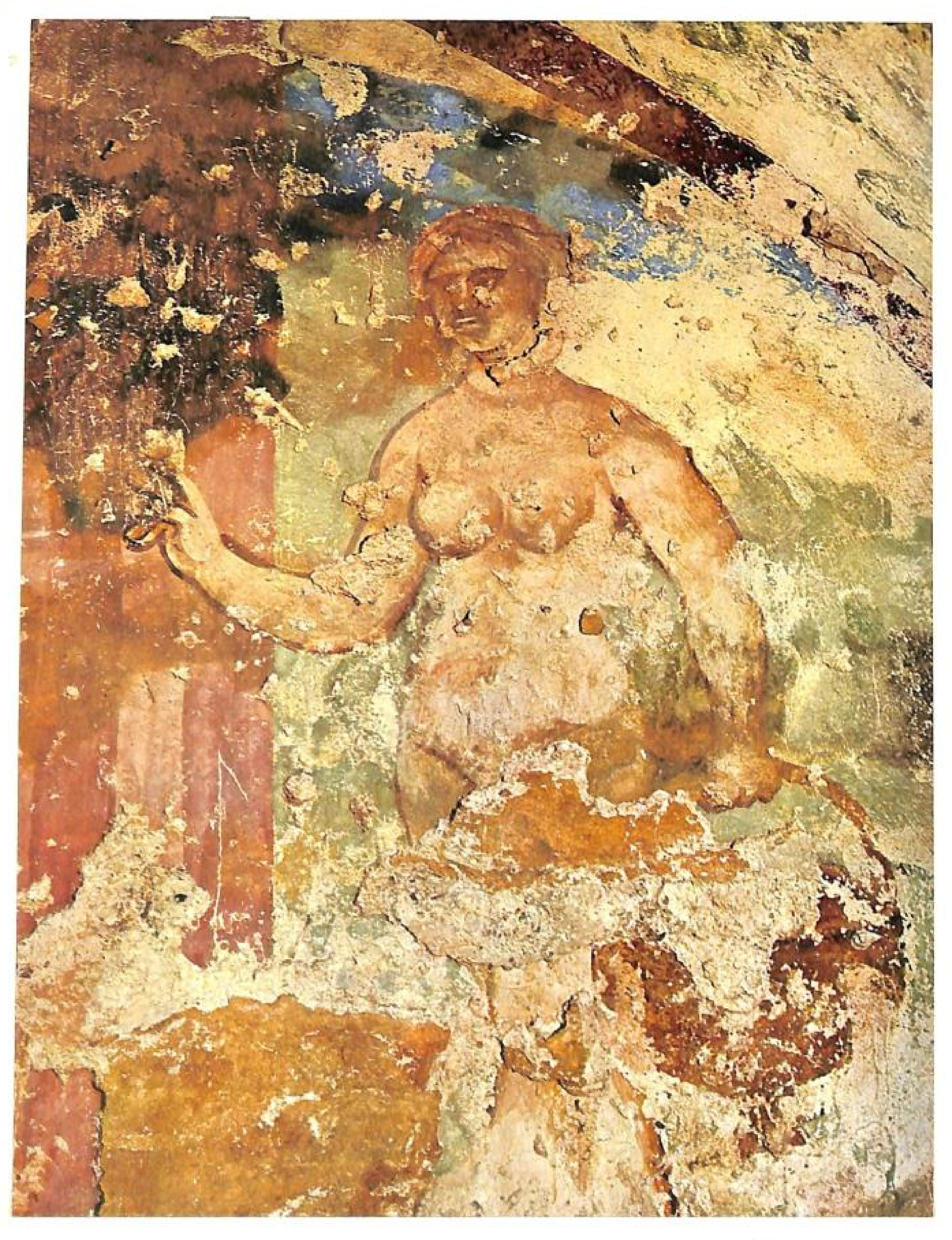
في سنة ١٨٩٨ م اكتشف « الوا موزيل » (٣٣) حماما ومنزلا امويين على بعد حوالي خمسين كيلو مترا الى الغرب من الرأس الشمالي للبحر الميت . وبعد ان قام برحلتين اخريين ، ورحلة ثالثة اصطحب معه فيها احد الرسامين ، اصدرت اكاديمية « فينا » مطبوعا ضخما يضم لوحات ملونة قدمت لاول مرة الى العالم (المندهش) مجموعة كبيرة من رسوم ذوات الارواح في قصر عربي قديم . ولقد كانت كثير من الرسوم الجدارية التي وجدت في الحمام ما تزال يمكن تمييزها بجلاء آنذاك ، ما عدا القليل منها التي اصبحت سوداء بفعل دخان النيران التي كان البدو يوقدونها عند حلولهم هناك ، ولذلك تشوهت تلك الصور بفعل السخام فغدا القسم الاكبر منها لا يمكن رؤيته . ومع ذلك فان الاقسام الباقية منها ، بالاضافة الى اللوحات التي تضمنتها المطبوعات الاولى ، تعطينا صورة عن الفن الاموي الدنيوي ، افضل بكثير مما قدمته اي من القصور الاخرى منذ اكتشافها . ومع هذا فلا بد لنا من الاعتراف ايضا بان اهمية الكثير من مظاهر هذه الرسوم ما تزال غامضة .

تمثل الرسوم الجدارية « لقصير عمرة » في مظهرها العام حقيقتين مدهشتين . فهناك اولا تنوع غير اعتيادي في الموضوعات وفي نطاق واسع من الرسوم التي لم تترك اي جزء من الجدران ، والسقف بكسوته الخشبية ، غير مزخرف . فهي تغطي حتى القسم الاسفل من الجدران برسوم تقليدا للستائر . وثانيا ، نلاحظ وجود انتقال مفاجيء من موضوع الى موضوع آخر ، واتجاه نحو تقسيم المنظر الى وحدات تستمر لتكون صفة بارزة من صفات فن التصوير عند العرب في العصور المتأخرة . فكثير من المواضيع تتعلق بالغرض المقصود للمبنى ، أو تشير الى الاهتمامات الخاصة للعائلة الاموية . وعلى الرغم من وجود العناصر الفارسية ، والعناصر الاخرى التي يحتمل انها اخذت من بلدان آسيا الوسطى ، فان المفاهيم الفنية والاسلوب قد اخذت ، وبنطاق واسع ، عن الرسوم الرومانية المتأخرة أو البيزنطية . ومناظر الصيد كثيرة جداً ومنها المناظر التي تؤدي في النهاية الى ذبح الظباء ، وان كانت لا تبرز بوضوح اشتراك امير الصيد . كذلك تظهر مناظر في حمام ، وتمارين رياضية ، ونزالات للمصارعة ، وكثير من النسوة العاريات في وضعيات مختلفة ومجموعات عائلية . وهناك سلسلة من الرسوم الصغيرة لاعمال بنائية مختلفة تؤلف اشارة واضحة الى اهتمام اموي آخر . ولكن الشيء الذي لم يكن متوقعاً هو وجود رسوم آلهة اسطورية اغريقية للفلسفة والتاريخ والشعر ، والتي يبدو من المضامين الاغريقية لها بانها تشير الى ان المالك الاصلي لهذا القصر كان يعرف اللغة الاغريقية . وكانت توجد كذلك قبة نقلت فيها رسوم النجوم نقلا علمياً ، وذلك تقليداً لزخارف القباب الكلاسيكية المتأخرة . وغالباً ما تكون هذه في بيئة فخمة ، لكنها مع ذلك تبرز هنا ايضا رسوما فلكية على غرار ما هو موجود في مشهد الصيد الساساني المنقوش على احد الاختام في « خزانة الاوسمة » في باريس . والى حد لابأس به ، توجد كذلك رسوم زخرفية لبشر وحيوانات ضمن رسوم اطر مضلعة أو داخل رسوم من الفروع النباتية . وتبدو هذه الرسوم الجدارية لاول وهلة وكأنها زخرف ليس الا ، ومع ذلك فان البعض منها يظهر في مثل هذه الصفة اهمية فنية كبيرة . فالمشاهد المزدحمة بعمال الحجر والنجارين ، والصناع الاخرين ، تبين ان هؤلاء لم يتم تصويرهم من أجل انفسهم بل لكي يشار بذلك الى الاهداف الاموية . وهذه الصيغة التصويرية تتبع ، على كل

حال ، صيغة بيزنطية سابقة يشاهد فيها اشخاص منهمكين في اعمال بناء على مقربة من صورة « جوليانا انيقيا » الجالسة على العرش في منمنمة على غرة نسخة من مخطوطة كتاب « ديوسقريدس » (٣٤) نسخت لها قبل سنة ٥١٢ م ، وبهذه الصورة ارادت الاميرة ان تعلن انها قد بنت احدى الكنائس في اسطنبول (دار الكتب الوطنية في فينا ، مجموعة غريس رقم ١) . هناك مظهر آخر للذهنية الاموية كشفت عنه صورة سماء مزينة بالنجوم مرسومة داخل قبة منزع الحمام وهناك امثلة من زخارف الاقبية الوثنية والمسيحية المبكرة فيها صور رمزية للسموات العليا ، أو تصاوير خيالية لاقاليم سماوية . ولكن بدلا من تصوير اي من هذين النمطين ، اختار الفنان صورة علمية الى درجة اننا ، حتى في هذه الفترة المبكرة من التاريخ ، نجد فيها تفهما مباشراً وعقلانياً للظواهر الطبيعية ، وبذلك تكون قد وضعت معياراً للعصور اللاحقة . ومع ذلك فان الموقف العلمي ازاء قضية تصويرية لم يستبعد الاحتمال بان تكون لزخرفة هذه القبة وظيفة سحرية ايضاً ، وبعبارة اوضح ، ان تؤمن الرخاء الذي كان ينعم فيه رب ذلك البيت .

وما خلا هذه المواضيع المتنوعة هناك منظران اخران ايضا ، تالفان الآن ، لسوء الحظ ، وهما ذوا اهمية كبيرة . ففي نهاية الرواق الوسط لقاعة الدخول الكبرى ، والتي يحتمل انها كانت معدة للاستقبال أو للاجتماعات ، توجد صورة جدارية لشخص جالس على عرش ومحاط رأسه بهالة ومعه مرافقون ، وقد رسمت التصويرة على الطريقة البيزنطية التي يرسم بها « سيد الكون » ، وتحت هذا الشخص يرى منظر مائي فيه زورق يحركه اربعة اشخاص عراة ، كما يضم المنظر ايضا وحوشاً بحرية هائلة وطيراً مائياً . وتشير المنطقة الزرقاء المحيطة بالعرش الى السماء بكل وضوح ، وقد تميزت هي الاخرى ببحر تملؤه الطيور . ولقد تلفت الكتابة العربية المدونة فوق عرش الامير تلفا تاما في عهد « موزيل » بحيث لم يستطع قراءتها . ومع هذا فيحتمل جدا ان تكون هذه الصورة تمثل الخليفة نفسه ، كما حدث ذلك تماما في قصور اموية اخرى والتي وضعت فيها الصور المماثلة في مواضع مرموقة . اما المنظر الآخر ، وهو يثير دهشة اكبر ، فقد رسم في الجانب الايسر لقاعة المدخل ونشاهد فيه تصاوير ستة ملوك في شكل مواجهة تامة للمشاهد ، وضع من هم اكثر اهمية من بينهم في الصف الامامي ، في حين وضع اقلهم شأنا في الصف الخلفي . وهناك كتابات عربية واغريقية تميز اربعة اشخاص منهم وهم الامبراطور البيزنطي ، وشاه ايران الساساني(٣٥) ، وروذريق ، اخر ملك قوطي غربي في اسبانيا ، والنجاشي ملك الحبشة الذي يقف في الصف الخلفي ، ويحدد الاستدلال التاريخي ايضا الشخصين الآخرين بانهما امبراطور الصين واحد الحكام الاتراك او الهنود . وهذا المنظر يزودنا مباشرة بسلسلة تواريخ لهذه المباني ، ذلك لان « روذريق » لم يكن ملكا الا لسنة واحدة قبل ان يقتل في احدى المعارك التي خاضتها الجيوش الاموية ضده سنة ٧١١م ، وهذا يجب ان يعتبر اقدم تاريخ ممكن للقصر ، بينما تشير نهاية الاسرة الاموية الحاكمة في سنة ٧٥٠م الى اخر تأريخ له . كذلك اتضح بان هذه الصورة الفريدة المهمة كانت تخدم غرضا معينا . فبنتيجة البحث الذي استمر اكثر من خمسين عاما من قبل « ماكس فان برشم » و « ارنست هيرتسفيلد » و « اولغ غرابر » ، اصبح المعنى الحقيقي للمنظر اكثر وضوحا بصورة تدريجية . فهذه الصور الجدارية تمثل مشهدا رمزيا منقولا عن صورة فارسية تمثل ملوك العالم وهم يحيون سيدهم . وكان اؤلئك الملوك قد هزموا جميعا على يد الخليفة في بداية القرن الثامن الميلادي ، ومع ذلك فانهم في الوقت الذي كانوا يشاهدون فيه وقوفا على مسافة مناسبة امام الحاكم المتوج ، فان الصورة لا تكشف عن وطأة اندحارهم بالطريقة المألوفة المؤلمة والمثيرة التي كانت تصور بها مناظر الانتصارات الساسانية والبيزنطية . فبدلا من ذلك ترى على ملامح الملوك سمات التبجيل التي يلقى بها الحواريون « المسيح » كما هو واضح في صورة « كوديكس روزنسيس » او في فسيفساء كنيستي لورنزو فوري لي مورا » و « سانتا سيسليا » في روما .

اللوح ص ١٩٠
اللوح ص ١٩٠



امرأة تستحم : الربع الثاني من القرن الثامن الميلادي ، رسم جداري على الجانب الجنوبي من منزع الحمام قصير عمرة ، الأردن .

وعلى هذا فان صفة الهزيمة قد تحولت الى علاقة جديدة . فالخليفة يعتبر هؤلاء الحكام اعضاء في « اسرة الملوك » التي هو قائدها ، في حين يعترف الحكام الستة بسلطانه ويخضعون له ، فهذه العلاقة الودية من جانب الخليفة مع ممثلي سلالات حاكمة قامت منذ عهد طويل ، من شأنها ان تخدم الخليفة نفسه لانها تضفي صفة الشرعية على حكمه الجديد . ومع ان المنظر ينطوي على صفة تصالحية فانه مع ذلك يؤلف تأكيدا حيا آخر لسلطان الخليفة . فادخال موضوع شرقي بصفة فظة غير متقنة في مجموعة كلاسيكية خالصة اخرى ، يجعل الغرض من هذه الصورة الجدارية اكثر وضوحا . ويحتمل ان هناك غرضاً مشابها تنطوي عليه صورة الامير المتوج المشابهة لصورة « سيد الكون » . افلا يعبر الرسم الموجود في الوسط ، وهو من اكثر الرسوم اهمية ، عن الفكرة القائلة بان الخليفة كان يحكم الارض ، التي كان يظن عنها بانها كانت محاطة بالمحيط ، الذي تم التدليل عليه بالوحوش البحرية والواقع تحت السماء الواقية ، التي رمز اليها بالطيور ؟ ان مثل هذا المنظر العالمي لحاكم تحيط به الطيور نراه مصورا في صحن ساساني من الفضة محفوظ في متحف طهران ، وما تزال ذات الفكرة ترى على الخزف ذى البريق المعدني الفارسي الذي يعود الى القرن الثالث عشر . كما انها موجودة ايضا (وعلى الاقل بالنسبة لتمثيل الماء) في تصويرة غرة لمخطوطة عربية تعود الى القرن الثالث عشر ايضا .

اللوح ص ١٩٠

اما تحليل صور النسوة العاريات فانه يلقى ضوءا كاشفا على صفة اخرى من صفات الرسوم الموجودة في « قصير عمرة » . فوضوح صفة التجسيم وتأثير الضوء والظل والحركة الطبيعية في هذه الرسوم يكشف عن مدى اعتمادها التقليد الروماني ، ومع ذلك فان الاشكال المهمة التي تصور النساء تعكس في مظهرها الجسماني ، مفهوم الجمال الذي ابتعد كثيرا عن مفهوم الجمال في العصر الكلاسيكي . والحقيقة ان التركيز على الصدور الممتلئة والخصور النحيفة ، قد ادى الى الافتراض بان هذه الرسوم تستند الى امثلة هندية أو الى صور ثانوية من بلدان آسيا الوسطى التي هي بدورها منقولة عن امثلة هندية . ففي الوقت الذي وجدت فيه التأثيرات الشرقية في الفن الاموي ، كان العامل الاساسي هو الموقف الذهني الذي شجع الامويين على قبول قانون الجمال هذا . فنحن لا نستطيع ان نفهم هذه الرسوم من غير ان ندرك بان هذه الاشكال الجسمانية لم تكن مجرد استعارات اجنبية ، بل كانت تعكس بصدق المفهوم العربي للجمال الانثوي . كما يمكن ان نستخلص ذلك من السوابق الغرامية المستحبة في القصائد العربية القديمة . ففي اغاني الحب هذه يستطيع المرء ان يقرأ بان المرأة العربية المثالية يجب ان تكون بدينة الى درجة انها تسقط نائمة ، وان تكون غير مهندمة حين تستيقظ من النوم ، وان تقطع انفاسها حين تتحرك مسرعة ، وان يكون نهداها بارزين ومكورين وقدها نحيلا ورشيقا ، وبطنها متدلية ، وشفتاها مائلتين ، وارادفها ممتلئة تعوق مرورها عبر الباب . وقد قيل ايضا ان ساقيها ينبغي ان تكونا اشبه باعمدة الرخام والمرمر ، وجيدها جيد الغزال ، في حين يوصف ذراعاها بحسن التكوير ويضمان كوعين لدنين ناعمين ، ورسغين مكتنزين ، واصابع طويلة . اما وجهها بوجنتيه البيضاوين فيجب ان لا يكون شاحباً ، وان تكون عيناها اشبه بعيني الظبي ، وان تتسم كرة العين بالبياض والسواد بشكل ظاهر . فهذا المثال النموذجي من الجمال لم يكن يخص الشعراء من البدو حسب ، وانما كانت له ذات الفتنة في البلاطات ايضا . فهذه المظاهر ذاتها عثر عليها في رسالة تضمنت كل الصفات لفتاة عربية اسيرة بعث بها احد الملوك العرب الى سيده ملك فارس . فمثل هذا الوصف كان يتجاوب بشكل تام مع رغائب الشاه ولذلك احتفظ بتلك الرسالة بين ملفاته . ومع هذا يوجد انحراف واحد عن المطابقة التصويرية الخالصة للشهوانية الجسدية المحددة . فالعيون العميقة بنظراتها الباكية المحدقة في اللانهاية تعكس طرازا آخر من التصوير تعرفنا عليه من الرسوم القبطية والمسيحية الاخرى التي كشفت عن ميل واضح تجاه المسائل الروحية واللا دنيوية . ولا بد من الاعتراف بان مثل هذا الاتجاه لم

اللوح ص ٣١

يؤثر في الاسلام مثلما اثر في المسيحية . ومع هذا ، ففي الوقت الذي لم يظهر فيـه اى موقف سلبي في الاسلام تجاه الجسد ، فان المعنى الدقيق للحشمة بالنسبة الى النسوة في الحياة العامة ، قد جعل الجسم الانثوي يغطى كثيراً بالالبسة ما دام محط انظار كل رجل . ولقد تعززت هذه القاعدة حتى في حالة تصوير المرأة على الجدران أو في صفحات المخطوطات . ولم تظهر الصورة العارية أو شبه العارية الا في الرسوم التي كانت تزين دور الحريم .

تُظهر رسـوم الاشخاص في قصير عمرة شيئاً من الاعتباط ، على الرغم من استنادها المطلق الى اصـول تعود الى العصر الكلاسيكي المتأخر ، في حين تعكس رسوم الحيوانات احساسا اقوى بدقة الملاحظة وهي اقرب الى الطبيعة من غيرها . ونجـد هذه الحالة معا في مناظر الصيد وفي رسوم الحيوانات الزخرفية . ولعل القابلية الكبرى في تصوير حياة الحيوان كانت تعتبر قبلا صفة مميزة في الفن الشرقي القديم ، وقد ظلت هي الصفة المميزة للتصوير العربي المتأخر .

والواقع ان الكتابات الاغريقية في قصير عمرة تكشف عن حذف واخطاء ، واكثر من ذلك ، فانها خططت اول الامر ثم اضيفت اليها الالوان فيما بعد ، وهذا يكشف بان الفنانين لم يكونوا في موطنهم ملمين باللغة الاغريقية ، وانهم عندما استطاعوا ان يكتبوا اللغة العربية مباشرة على الجدران وكتبوا بعض الكلمات بشكلها الصوتي ، فانهم كانوا يحسنون اللغة العربية ، ويحتمل انهم كانوا من نفس المنطقة . وربما لم يكن البعض منهم من المسلمين : ذلك لان واحدة من هذه الكتابات فيها سمات مسيحية قوية .

وآخر القضايا تتعلق بصاحب هذا المبنى . فالخليفة « الوليد » يجب استبعاده ، ليس بسبب مساحات المبنى المعتدلة حسب ، وانما ايضا بسبب الكتابة التي تشير الى احد الامراء والذي يحتمل انه احد اعضاء العائلة الاموية الحاكمة . وقد يكون هذا الامير اما الخليفة المقبل ، « الوليد الثاني » (٣٦) أو الخليفة المقبل « يزيد الثالث » (٣٧) وكلاهما تولى الحكم بصفة خليفة لمدة قصيرة في السنتين ٧٤٣ و ٧٤٤ م . وكلاهما امضيا سنوات عديدة في الصحراء ، وكان المعروف عن « الوليد الثاني » بانه كان ملما باللغة الاغريقية . وهكذا يمكن القول بان الرسوم تعود الى عهد حكم الخليفة « هشام » (٧٢٤ ـ ٧٤٣ م) . (٣٨)

قصر الحير الغربي

ولم يكن قصير عمرة هو المنزل الوحيد الذي شيد في تلك الفترة في الصحراء أو على مقربة منها . ذلك لان معظم بنى امية كانوا يكرهون العيش في المدينة لانهم يظنونها مزدحمة وغير صحية ؛ ولذلك ابتنوا لا نفسهم الكثير من المباني التي تشبه القلاع والتي تحتوي بصفة اعتيادية على حمامات وحظائر ، عند تخوم الاراضي الزراعية في سورية وشرقي الاردن . والواقع ان ايا من الخلفاء الذين جاؤا بعد « الوليد » لم يقم في دمشق بصفة متواصلة ، وان الكثير من الامراء كانوا يسكنون في هذه المنازل ، التي كانت لها وظيفة مزدوجة هي اتخاذها مراكز لادارة الاقطاعات ومقرات للصيد . وما عدا قصير عمرة يوجد قصران امويان اخران فيهما تصاوير هما قصر « الحير الغربي » (٣٩) « وخربة المفجر » (٤٠) .

فقصر الحير الغربي ، قصر مشيد باتقان ومزخرف بافراط وهو يقع على الطريق من دمشق الى تدمر ، ونقب فيه « دانيال شلومبرغر » في سني الثلاثينات . ويعود تاريخه الى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك ويحتمل انه شيد في حدود سنة ٧٣٠ م . والقصر يحتوي ، بالاضافة الى عدة رسوم مهمة ذات رؤوس بشرية ، على صورتين كبيرتين في ارضية الغرف ذات السلالم . وهما على العموم محفوظتان بشكل جيد ولو ان الوانهما قد اضمحلت نوعا ما في الوقت الحاضر ؛ والاجزاء القريبة من بداية السلالم هي التي

فقدت معظم زخرفها . وتشير بعض التفاصيل المتعلقة بتصميمها ، ولا سيما الانتقال المفاجيء من مناطق نيرة الى مناطق ذات لون غامق ، الى ان هذه الصور الجدارية ليست سوى تقليد لفسيفساء قد يستغرق صنعها وقتا اطولا . ومثل هذا التقليد في وسط آخر لم يكن من الامور غير المألوفة آنذاك أو قبل ذلك ، وهو يشير الى تقليد لترصيع الارضية بالمرمر الذي يعود الى العصر الروماني وما بعده .

اللوح ص ٣٥

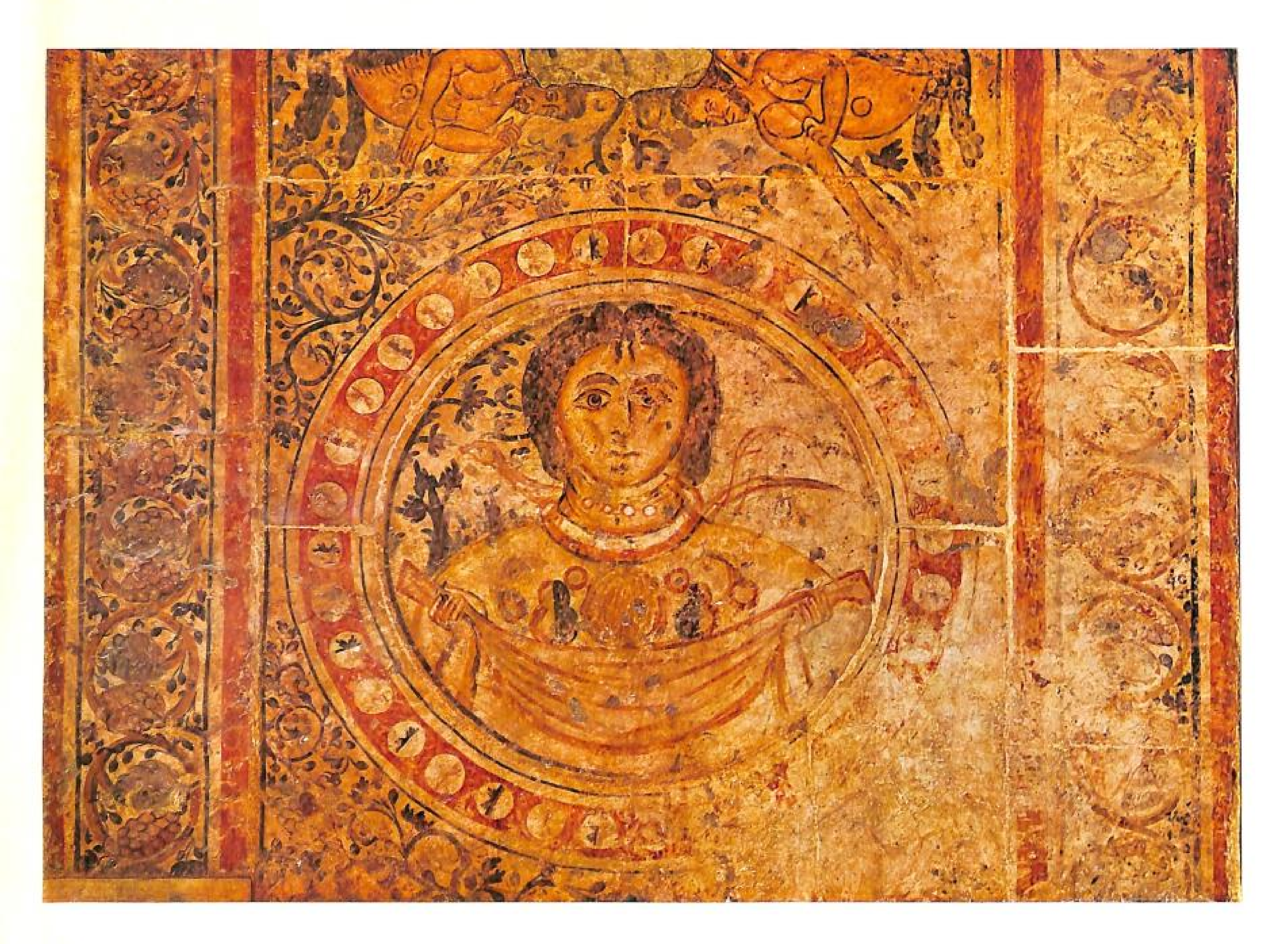
فالتصوير الاول يتبع الطريقة الكلاسيكية التي كانت سائدة في المنطقة . ففي الوسط يقوم شكل دائري كبير مشغول بصورة نصفية لامرأة تمسك برداء فيه ثمار مختلفة . وهذا يشير الى ان تلك المرأة هي (جيا) آلهة الارض ، والتي تظهر هنا بسبب علاقتها الجهنمية ، وكما هو الحال في الامثلة الاخرى ، فقد طوقت عنقها افعى . وحول هذا الشكل الدائري ميدان مستطيل فسيح محاط هو الاخر باطار مشغول بزخارف من فروع نباتية تضم عناقيد من الاعناب . وبين الزخارف النباتية في الحقل المستطيل مخلوقان لهما بدن انسان عار الصدر ، في حين يتألف القسم الخلفي منهما (وهو غير ظاهر هنا) من ذيول تشبه ذيول الافاعي ملتفة ثلاث مرات وهي ذات زعانف . وقد اطلق عليها « شلومبرغر » اسم « القنطروس البحري » . (٤١) اما الحيوانات الموجودة في الجهة الاخرى والتي تلفت تلفا شديدا فانها تشتمل على ثعلبين احدهما يأكل عنبا ، وطيرين من طيور الكراكي ، وكلب يتعقب حيوانا آخر . والعنصر الوحيد في هذا التصميم هو الاطار اللؤلؤي الذي يحيط بصورة (جيا) والذي لم يكن كله رومانيا أو بيزنطيا تماما ، وانما كان هذا مظهرا فارسيا شاع منذ امد بعيد في اعمال الفن السوري ، ومع ذلك فان ادخال اشكال نباتية صغيرة في اللؤلؤ يضفي على الصورة شكلا لم يكن موجودا في موطنه الاصلي .

اللوح ص ٣٧

وتختلف الصورة الثانية كل الاختلاف في الاسلوب والتركيب والمحتوى عن الصورة الاولى . فهي تتألف للمرة الثانية من مستطيل كبير مقسم الى ثلاثة شرائط ذات ارتفاع غير متساو ، وكلها محاطة باطار مُحلى بورود ذات اربع اوراق . والشريط العلوي يشغله موسيقيان ، احدهما امرأة تضرب على عود ، والثاني رجل ينفخ في ناي ، اتجه احدهما نحو الاخر وهما يقفان تحت اروقة معقودة . ويشاهد تحتهما شاب يمتطي جوادا يرى وكأنه يجري بسرعة وهو يطارد الغزلان ، وقد سقط احدها على الارض جريحا في حين اخذ غزال آخر ينظر الى الوراء نحو الصياد الذي كان يسدد سهامه اليه . اما المنظر الثالث الذي اصابه تلف كبير (وهو لا يرى هنا ظاهراً) ففيه صورة عبد اسود البشرة يبدو وكأنه يقتاد حيوانا كبير القرنين الى حظيرة ، وهو يحمل مفتاحها الكبير في يده اليسرى وتشير الاطواق التي تلتف حول عنق الحيوان الى انه قد ضم الى حظيرة الصيد في القصر الفخم .

وكل شيء في هذا التصوير الثاني ، ابتداءاً من الرسوم الرئيسة حتى مثل تلك الاشكال الثانوية كالاطار ، والشكل النباتي في اجنحة الاقواس ، والتشكيلات النباتية ، والوعاء الملقى امام الموسيقيين ، كل هذا يشير الى اصله الفارسي . وفي الوقت الذي يمكن العثور فيه على نماذج اصلية لمنظر الموسيقيين والصياد في الرسوم التي تزين الاسلاب التي يمكن نقلها بيسر من امثال الاواني الفضية والمزهريات الساسانية ، فانه لا يوجد اي تصوير فارسي يضم منظرا شبيها بالمنظر الثالث . ومع ذلك يمكن ايجاده كصورة ، وحظيرة صيد ملكية منقوشا على صخرة تعود الى العهد الساساني . وعلى اية حالة ، وبسبب الفقدان التام للتصوير الذي يعود الى العصر الفارسي الاول ، فان هذه الصورة الجدارية تؤلف اقرب واكمل مثال لما وصل الينا من طراز التصوير الساساني .

ولما كانت الصورة الجدارية ذات الاقسام الثلاثة مشتقة من اصل اجنبي ، فانها في الغالب تعكس بوضوح اكثر ، الغاية من هذا الزخرف اكثر مما تعكسه الصورة الاولى . وكما هو معروف في الفن الساساني فان القضايا الثلاث المتعلقة بالبلاط الساساني هي : في الوسط امير شاب أو احد افراد الحاشية يمارس عملية الصيد ، والى فوق صورة موسيقي البلاط ، ومن تحت اضافة حيوان



الآلهة جيا وقنطروس البحر سنة ٧٣٠م لوحة ارضية قصر الحير الغربي . سوريا (المتحف الوطني دمشق)

الى حظيرة الصيد الملكية . واذ تبدو هـــذه الموضوعات جد مناسبة للمسكن الذي يحتمل فيه بانه كان مسكنا ملكيا أو اميريا ، فان التساؤل ما يزال يدور حـول سبب ادخال مثل هذه الموضوعات الاجنبية وتفضيلها على موضوعات مشابهة لكنها محليـة . قـد يكون سبب ذلك هو ان هذه المظاهر الفارسية تعبر ، بوضوح اكثر ، عن فكرة الملكية . والواقـــع اننا بالاستناد الى هذا المغزى نجد في واجهة قصر الحير صورة ناتئة لاحد الامراء ــ قد يكون هو الخليفة نفسه على اكثر احتمال ــ مرتديا ملابس فارسية ، وواضعا على رأسه تاجا من طراز ساساني . على ان مثل هذا الاستعداد لتقبل النماذج الفارسية كان نتيجة الوضع التاريخي الخاص الذي لفت « هـ . أ . ر . جب » الانظار اليه .

فلقد بذل الخلفاء الامويون في اوقات مختلفة جهودا كبرى لافتتاح القسطنطينية ، وتقويض الامبراطورية البيزنطية ، لكن تلك الجهود باءت بالفشل . وفي ذات الوقت انتقل مركز اهتمام الخلافة نحو الشرق ولا سيما العراق الذي كان فيما سبق جزءا من الامبراطورية الساسانية ومستقراً لعاصمتها « طيسفون » .

لهذه الاسباب تخلى الخليفة هشام، وهو نفسه الذي بنى هذا القصر في عهده، عامدا عن مطامح اسلافه في تأسيس امبراطورية عربية تصبح الوارث المقبل لبيزنطية ، وبدأ بعملية نقل المركز الاداري تدريجاً نحو الشرق . فالجهود الفنية التي بذلت في هذا العهد تكشف بجلاء عن الاتجاه الجديد نحو الشرق . وقد تأيد هذا الاتجاه الجديد بصفة اكثر من لدن « المسعودي » المؤرخ العربي (٤٢) . ففي سنة ٩١٥م اطلع المسعودي على تاريخ للملوك الساسانيين صور فيه كل واحد منهم بملابسه المميزة له ، وبتاجه وحليه الملكية . وكذلك يخبرنا « المسعودي » بان الخليفة هشام اهتم اهتماما كبيرا بترجمة المعلومات المفصلة والمصورة معا ، لهذه الاسرة الحاكمة المندحرة ، الى اللغة العربية وجعل منها مخطوطا غنيا بالصور . وهذا يعود ، هو الاخر ايضا الى المعنى الجديد للحياة التي تخص هذه السلالة التي قامت منذ زمن بعيد .

ولما كانت الصورة الجدارية الثانية تعكس سياسة امبراطورية ، فان من الطبيعي ان يتساءل المرء عما اذا كان مستطاعاً ايجاد اتجاه مماثل في الصورة الاولى . ولما كانت هذه الصورة تتبع الطراز الشائع في الزخرف من ناحية الاسلوب وصيغة التصوير ، فان في مقدور المرء طبعا ان يعتبرها بسهولة ـ مثل بقية الصور الاخرى ـ مجرد زخرفة لارضية . وما يزال في مستطاع المرء ـ وقد يكون ذلك اكثر من مجرد الصدفة العابرة ـ ان يرى الارض ، التي تمثلها (جيا) جنبا الى جنب مع المحيط الدائر الذي تمثله الوحوش البحرية .

اللوح ص ٣٥

والاحتمال الذي لا يمكن استبعاده هو ان ما نراه هنا ليس مجرد صورة كون اخرى ، وانما قد يفهم بشكل مصيب — اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار وجودها في مسكن اموي — بان العالم الان قد القي به منبسطا تحت اقدام هذه الاسرة . وما خلا ما يتعلق بالتساؤل عما اذا كان الفنان المحلي قد استعمل صيغة الصورة هذه وفقاً لتوجيهات رسمية ام لا ، فان مثل هذا المعنى المحدد كان جليا بصفة مؤكدة بالنسبة الى المهتدين الجدد الى الاسلام من سوريا الكبرى .

خربة المفجر

في اثناء عمليات التنقيب التي اجريت في الفترة ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٨ في هذا القصر الكبير الذي يقع على مقربة من (اريحا) ، والذي شيد في عهد الخليفة هشام ايضا ، عثر المنقبان « هاملتون وبرمكي » على نحو مائتين وخمسين قطعة مصورة ، وعلى عدد كبير من الفسيفساء التي بقيت في حالة جيدة . وقد وجدت التصاوير في الجزء الرئيس من القصر وفي الحمام الكبير المرفق به . ومع ان اغلبية الصور ، وعلى الاخص صور الاشخاص والعمائر ، تنتمي الى الطرز الرومانية والبيزنطية ، فان عددا من التصاميم الزخرفية كانت تقليدا لرسوم منسوجات فارسية الاصل وربما من آسيا الوسطى كذلك . ولقد وجدت هذه الاشكال الاخيرة بشكل خاص في القصر ذاته ، وتلك حقيقة تشير لا الى الاهتمام الدائم بالموضوعات الشرقية حسب بل وتفضيلها قصدا في الاوساط الملكية . ولسوء الحظ كانت كل تلك القطع صغيرة الى درجة انها لا تسمح الا بتشخيص الموضوعات وببعض الاستنتاجات العامة عن الاساليب المستخدمة في التصوير .

والتصاوير هذه مدهشة خلابة مثلما هي عليه كثير من الفسيفساء ، فقد كانت كلها تقريبا تحتوي تصاميم هندسية ذات طراز روماني — بيزنطي ، وان كانت قد برهنت على غنى كبير جدا وتنوع اكثر . وهناك قطعة فسيفساء واحدة ذات صور في قاعة الجلوس بالحمام الكبير وهي تزين ارضية الحنية المرتفعة التي تقع في نهاية القاعة . ولم تكن تلك هي الفسيفساء الوحيدة في هذه

اللوح ص ٣٩



موسيقيان وفارس صياد سنة ٧٣٠م لوحة ارضية لقصر الحير الغربي سوريا (المتحف الوطني في دمشق) .

الغرفة المترفة الزينة حسب ذلك لأن المساحة المستطيلة الرئيسة ، تبرز هي الاخرى فسيفساء ذات رسوم هندسية ملونة بنفس الشكل الذي استعملت به على الدكة المرتفعة التي تحيط بها . ويظن « هاملتون » ان قطعة الفسيفساء ذات التصاوير هذه تمثل بساطا ، لان فيها اهدابا تشبه حاشية انواع معينة من الابسطة . وقد يكون هذا المظهر غير اصلي لان الاهداب تظهر في كل مكان على هيئة تشكيل نباتي ، اما بالنسبة الى الفسيفساء ذات الاشكال الهندسية في الغرفة فاننا نجدها هي الاخرى تعطي مظهرا مشابها للبساط ، فالصورة كلها قد تمثل تقليدا فسيفسائيا للمنسوجات وهي في مثل هذه الحالة تمثل قماش الافرشة على اكثر احتمال .

اللوح ص ٣٩

يتألف الشكل الرئيس من شجرة تفاح أو سفرجل كبيرة مع نباتات مورقة الى يمين الشجرة والى يسارها . ويرى بين هذه النباتات في الجهة اليسرى غزالان وهما يقضمان الاوراق ، ويتحركان في عملهما هذا ببطء الى وسط المنظر او الى واجهته الامامية . اما على الجهة اليمنى فتوجد صورة اسد مفزع وقد قفز على ظهر غزال ثالث فزع وهو يحاول الافلات منه ولكن من دون جدوى .

اللوح ص ٣٥

والشجرة وان لم تكن معرشة ومفصلة على غرار مثيلتها تلك في قبة الصخرة ببيت المقدس ، وفي جامع دمشق ، فانها مع ذلك ذات صفات واقعية مثال ذلك النمو غير المتساوي للاغصان الرئيسة أو التواء احد هذه الاغصان حول الاغصان المجاورة التي كانت اكثر استقامة وصلابة . ولقد شكل جذع الشجرة وورقها بطريقة جعلت الجزء الوسط من كل وحدة منها يظهر بلون اصفر شاحب ، يعقبه لون اخضر ومن ثم يعقب ذلك لون ازرق مخضوضر ، ولقد وضعت كل الالوان على خلفية قاتمة اللون تبدو وكأنها ترسم المحيط العام للشجرة وتملأ الفراغ بين الاوراق . ومقابل هذه الخلفية المعتمة تبرز الثمار حمراء بالوانها الساطعة في تباين واضح . ولما كانت الحافة المظلمة اكثر عمقا في الجانب الأيمن من جذع الشجرة ، فان هذا اللون قد قصد به تشبيه الظل بصفة جلية . وفي منظر الخضرة يظهر شيء يختلف عن القاعدة العامة . ففي الجانب الايسر يرى غصن بلونين رماديين بدلا من اللون الاخضر المعتاد أو الاخضر المزرق . وهذا مظهر واقعي آخر اراد به الفنان ان يشير الى نتيجة مرض نباتي اصاب ذلك الجزء من الشجرة .

نعود تارة اخرى لنسائل انفسنا عما اذا كانت هنالك اية اهمية خاصة لمثل هذا الموضوع . ان المناظر التي تضم حيوانات وديعة ووحوشاً ضارية تهاجم مخلوقات اخرى ، هي بالطبع من المظاهر المألوفة في الفسيفساء الرومانية والبيزنطية . فهي موجودة مثلا في فسيفساء القصر الكبير باسطنبول والذي يعزى بناؤه الى الربع الثالث من القرن السادس ، وكذلك في فسيفساء انطاكية . ومع ذلك فان هذا المنظر يرجع اصله الى الشرق ، وعلى الاخص منظر الاسد الذى يفترس حيوانا اضعف منه فانه من المواضيع المعروفة هناك منذ آلاف السنين . فموضوع الاسد المهاجم هناك ينطوي بكل جلاء على دلالة ملكية . وهذا واضح مثلا حين نرى المنظر يبرز على رداء (آشورناصربال) المطرز ، وعلى درع (سرجون) الثاني أو في تصاوير المنحوتات الجدارية في « برسيبوليس » . وقد ظل هذا المنظر يرسم خلال قرون عدة في امثال هذه المناسبات فقد ظهر في صفة اسد يهاجم بعيرا مرسوما على الرداء الملكي الذي عمله الصناع العرب للملك « روجر » الثاني في « بالرمو » في الفترة ما بين ١١٣٣ ــ ١١٣٤م ، (٤٣) وظهر هذا المنظر كذلك في وقت متأخر اي سنة ١٥٧٨ م على ختم الوزير العثماني الاعظم « قره اويس » باشا . ان مثل هذا الامر من شأنه ان يطرح السؤال عما اذا كانت مثل هذه الصورة هنا يجب اعتبارها من الموضوعات التي تمثل الواقع أو كموضوع ذي معنى رمزي . ولما كانت هذه الفسيفساء هي الوحيدة التي فيها رسوم مخلوقات حية والتي وجدت في قاعة الجلوس ، واكثر من هــذا ، على منصة مرتفعة يجلس عليها رب البيت ، فان ذلك من شأنه ان يجعلها بالتأكيد ذات اهمية خاصة . ويغدو ذلك اكثر وضوحا حينما نتذكر بان الصور المعمولة من الجص لما يدعى بالخليفة ، والتي تصدرت المدخل الرسمي الذي يؤدي الى هذا الحمام بالذات ، انما تقوم على قاعدة يحرسها اسدان . وهذا يشير الى ان صورة الاسد في هذا الوسط تعبر بوضوح عن فكرة القوة الامبراطورية للحكم . ومن هنا يبدو



شجرة مع مناظر حيوانية سنة ٧٢٤ ـــ ٧٤٣م فسيفساء ارضية في غرفة الاستقبال لحمام خربة المفجر (الاردن)

من المصيب ان نبين بان فسيفساء الحنية ، بالاضافة الى قيمتها الزخرفية ، كانت ايضا لها وظيفتها الخاصة اذ انها توضح بصفة رمزية قوة الخلافة التي لا تقاوم . ومع ذلك فقد تم التعبير عن الموضوع الشرقي بالاسلوب الفني الغربي حيث تركز التأكيد على الانسجام الرمزي بين « الشجرة » و « العالم » والذي كان مألوفاً ايضا في ذلك الوقت . واجمالا فنحن نرى هنا من جديد ذلك المزج بين الاساليب والمفاهيم الفنية التي تعد من الصفات المميزة للعصر الاموي .

ولقد كان التأكيد على السلطة العالمية من قبل السلالة الاموية الحاكمة موضوعاً رئيساً ذا اشكال كثيرة استعملت في المباني

الدنيوية والدينية على حد سواء . ولما كان مثل هذا الموضوع لا يتم الاعلان عنه في اماكن التجمعات العامة كالمساجد حسب ولـكن ايضا في القصور التي تقع في الصحراء او على مقربة منها ، فان المرء مضطر الى القول بان تكرار هذه الفكرة لا بد ان يكون له قصد آخر . واذا ما فكر الانسان في القوة السحرية التي اضفيت على التصاوير الوثنية والمسيحية في الشرق الادنى اتضح له بكل جلاء ان هـذه التصاوير الاموية كان يقصد بها ذات الشيء وبنفس الطريقة ذلك لان اغراض الامويين ، التي لم تكن قد تبلورت بشكل واع ، كانت تنطوي على ادامة سلطة الحكم بالسحر الجذاب . ولكن ويا للأسف ، كان تغير الاحوال السياسية والفكرية ، ولا سيما العداء لبني امية في العصر اللاحق ، سبباً في نسيان المعنى الحقيقي لهذه الرسوم في الحال .

تسليات البلاط

من القرن التاسع حتى منتصف القرن الثاني عشر
اوائل العهد العباسي

في نهاية العصر الاموي ظهر ضغط متزايد على الخلافة من قبل العناصر المستاءة . فقد توحد تحت زعامة سليل للعباس ، احد اعمام الرسول (ص) ، مهتدون جدد من غير العرب ومن اقاليم كثيرة ممن كانوا يشعرون بانهم لا يتمتعون بكل الحقوق التي يتمتع بها المسلمون ، ومجموعات من العرب الفاشلين ، وخوارج عن الدين ، ومتطرفون . ولقد تمركزت هذه المعارضة في شرقي ايران . وفي سنة ٧٥٠م نجحت هذه الحركة في هزيمة آخر خلفاء بني امية ، الذي افنيت عائلته تقريبا (٤٤) . وكان من بين التحركات الجديدة للخلافة العباسية نقل العاصمة الى الشرق . فقد تم تأسيس مدينة السلام سنة ٧٦٢م على نهر دجلة والتي تعرف باسم (بغداد) ، وهو اسم القرية الفارسية التي كانت تقوم في ذات الموضع . ولقد جاء الدعم الرئيس للسلالة الحاكمة من الشرق ، ولا سيما من ايران . لذلك جاء اول الوزراء ذو الاهمية من تلك الانحاء(٤٥). ونظرا الى هذا التحول نحو الشرق ، فقد اخذ الخلفاء بالافكار والمظاهر الفارسية ، وبصفة خاصة فانهم اخذوا يقلدون مراسيم البلاط الحافلة والعادات الاخرى التي مارسها الملوك الساسانيون ممن كانت اقامتهم قريبة من بغداد .

وفي هذه الفترة تزعزع تماسك الخلافة بقوة فانفصلت اسبانيا في سنة ٧٥٦م عن الحكومة المركزية ، ثم اخذت الاقاليم الواحدة تلو الاخرى تصبح شبه مستقلة من امثال مراكش وتونس ، وشرقي ايران ، ولم يعد الخليفة يعترف به الا كرئيس اسمي ليس الا . وكان اعظم انفصال مؤثر هو انفصال مصر التي حكمتها من سنة ٩٦٩م الى ١١٧١م اسرة خارجة عن الخلافة جاءت من تونس وادعت بحقها الشرعي في الخلافة (٤٦) . ولقد وقع العباسيون ، بصفة متزايدة ، تحت تأثير وزرائهم ، ثم اصبحت السلطة الحقيقية في يد امراء حرس القصر الاتراك . وفي اواسط القرن العاشر لم يكن الخليفة سوى رئيس صوري ليست له سيطرة كاملة حتى على العراق . اما في خارج العراق فقد انحسر المد ايضا ، اذ تم استرجاع بعض الاقاليم البعيدة ، كاجزاء من اسبانيا وصقليا ، من قبل الحكام المسيحيين .

وعلى الرغم من الانحلال السياسي للخلافة ، فان الآداب والفنون قد ازدهرت في ذلك العصر . وقد استطعنا ان نحصل من ذلك العصر على مجموعة كبيرة من اوائل التصاوير ، مما يثبت انها كانت مقبولة يومئذ وغير معترض عليها . ذلك ان بعض المصادر تحدثت عن مواضيع مألوفة لدينا من خلال الابنية الاثرية المتبقية . وفي حالات اخرى تكون هذه الاشارات هي الدلائل الوحيدة على وجود طراز خاص للتصوير . فقد ذكر مثلا انه كان في احد قصور الخلافة في سامراء ، التي كانت عاصمة للخلافة في القرن التاسع ، صورة كنيسة برهبانها وقائد صلاتهم المسائية . وقد تحدث الشاعر المتنبي ، وهو من القرن العاشر ، عن خيمة زخارفها مرسومة او منسوجة في الغالب ؛ فهو يصف منظرا بريا فيه مجاميع من الحيوانات الوديعة والمفترسة ، ويظهر فيه ملك بيزنطية مع قادته ساجدين امام الحاكم وهو (سيف الدولة) الحمداني (٤٧) . ولا بد لنا اخيرا من الاشارة الى نمط اخر من التصوير ورد في مقالة عن الصيدلة من القرن الحادي عشر تتحدث عن حكاية جارية تركية من بغداد لم تنجب بعد ، اتبعت عادة قومها ، فسألت سيدها ان يطلب من احد الفنانين ان يرسم لها صورة طفل جميل كيما تنظر الى الصورة عند الجماع فتحمل بطفل يشبهه . على انه لم يصل

الينا شيء من هذه الرسوم المختلفة الاصناف . وهناك اشارات اخرى الى صور ذات صفات عامة اكثر . فعلى سبيل المثال وردت اشارة الى رسامي الصور الجدارية في وثائق « جنيزا » (٤٨) التي تشير الى احوال مصر في العصر الفاطمي . واخيرا فان المصادر التي تتحدث عن اتلاف التصاوير عمدا من قبل شخص ما ، او بفعل الزمن ، تدل على ان استخدام هذا الفن كان على نطاق واسع ، واكثر مما هو وارد في المصادر الادبية أو ما تم الكشف عنه في الايام الاخيرة .

كانت تلك الفترة ، فترة هدوء على الرغم من الحكم الاستبدادي والقلق الاجتماعي السائدين . فقد كانت موضوعات التصاوير التي صورت في البلاطات خلال العصر العباسي الاول ، تختلف بالطبع عن تلك التي صورت في العهد الاموي . فالعدد القليل من التصاوير المتبقية ، وحالتها غير الكاملة ، والاشارات الادبية الى مواضيع لا نعرفها ، كل هذا يجعل اي تعميم لا يمكن الركون اليه . ومع ذلك يبدو ان مسليات البلاطات كانت من بين الموضوعات المهمة ، بل وربما من اكثرها اهمية ، في تلك الفترة المتخمة سياسياً .

سامراء

لم يجر اي تنقيب علمي في بغداد . وما دامت المدينة القديمة تقبع تحت العاصمة الحديثة فليس من المتوقع ان يتم اكتشاف الكثير منها الا بالنسبة لما يعثر عليه مصادفة نتيجة ازاحة الاتربة لاقامة ابنية جديدة عليها . ومع ذلك افلحت الحملات التنقيبية الاثرية ما بين سنتي ١٩١١ و ١٩١٣م في انقاذ بعض التصاوير في سامراء . لقد اسست هذه المدينة على يد ابن هارون الرشيد لاتخاذها عاصمة جديدة ، لكنها لم تستخدم بهذه الصفة الا في الفترة ما بين ٨٣٨ ـ ٨٨٣ م ، ثم اصبحت بعد ذلك مدينة محلية ذات اهمية دينية فحسب . وكان من سوء الحظ ان ضاعت معظم الرسوم التي اكتشفت في هذه المدينة نتيجة لآثار الحرب العالمية الاولى . ولقد اطلعنا عليها عن طريق المطبوع الذي نشره مكتشفها ارنست هرتسفيلد . (٤٩) .

وتم العثور على بعض الرسوم في منازل خاصة ، وفي مرافق احد الحمامات . ولكن اعظمها اهمية هي الرسوم التي وجدت في قصر (الجوسق) ، وفي قسم الحريم منه على الاخص (٥٠) . فاحد هذه الرسوم ، عبارة عن فرع متقن من ورق الاكنتس تشغل الفراغات بين اجزائه رسوم حيوانات ورسوم بشرية ، يعتبر نسخة متأخرة لشكل روماني مفضل . على ان القسم الاعظم من هذه الرسوم يكشف عن اسلوب هلينستي شرقي ، يستند بشكل واضح على الاسلوب الايراني الساساني . فالمظهر الفارسي لهذه التصاوير ينقل الى الذهن احدى القصص في « الف ليلة وليلة » والتي ذكر فيها ان الرسوم التي كانت تزين سرادق احدى الحدائق قد عملت حسب الطريقة الفارسية وعلى يد عدد من الرسامين الفرس الذين استدعاهم الخليفة لهذا الغرض .

اللوح ص ١٩١

على ان المثال النموذجي لاسلوب سامراء يتمثل في صورة راقصتين كاملتي الملبس تبدوان وكأنهما تتحركان احداهما نحو الاخرى وتمسكان في ايديهما المتقاطعات بكأسين تصبان فيهما الخمر بشكل متزن من وعائين يظهران خلف رأسيهما . فالاواني الذهبية ، والتيجان ، والاحزمة واللآليء في رأسيهما وفي آذانهما ، وكذلك الالبسة الثقيلة والجدائل الطويلة ، كل هذه توضح بان تينك المطربتين تنتميان الى بلاط الخليفة . وصورة الراقصات صورة كلاسيكية الموضوع بشكل مطلق لكننا نجد في هذا الرسم شيئا ما يغاير هذا الاصل . فالوجوه ذات الوجنات المكتنزة ، والذقون العريضة ، والانوف الطويلة ، تحدد السمات الشرقية . ومثل هذه التفصيلات المألوفة من امثال خصلات الشعر المعقوصة ، والزوايا المقصوصة من تسريحات الشعر ، والجدائل الطويلة ،

والياقات الواسعة ، نجد لها نظائر شرقية ممثلة في الفنون الزخرفية الساسانية وفي الرسوم الجدارية التي اكتشفت في مدينة «طرفان.» (٥١) ولم تعد طيات الملابس تتدلى هنا بشكل طبيعي بل انها تتحول ، فيما فوق البطن والركبتين الى اشكال ايقاعية لا مثيل لها في الواقع . لكن الشيء الذي ما يزال مهما هو معالجة الموضوع بصفة عامة . فالرسم عبارة عن تصوير فعالية حية ، ولكن حركاتها بطيئة الى درجة تبدو فيها وكأنها مقيدة . فالمنظر كله خال من التعبيرات الآنية والسمات الشخصية ، ليجعل الاغراء الطبيعي والجمال الانثوي ، يبدوان بصفة طبيعية في الرقص . في حين ينصب التركيز على الجرم البدني وقوة التركيب للصور في تشكيلة متناظرة متوازنة . والواقع ان العنصر الوحيد في هذا الرسم ، من غير ذوات الارواح ، هو عنصر غامض ، اي انه لا يمكن التأكد منه عما اذا كان يمثل صحن فاكهة أو فطائر ، بل انه قد يمثل حتى « الجبال » . والنتيجة النهائية هي ان الرسم رمز تذكاري مؤدى باتقان لرقصة ملكية اكثر مما هو رسم لراقصات احياء ، واحتفال خالد بدلا من رقصة مفعمة بالحركة والحيوية .

ولقد صور القنص ، وهو تسلية ملكية اخرى ، في منظر يمثل مقتل ظبي على يد قانصة . والرسم يمثل ذات الامرأة المثقلة بالثياب ، وذات النمط البدني ونفس الحلي . ولكن حتى مثل هذا الموضوع الدرامي ، المليء بالتوتر والحركة ، لا يطابق هنا سوى المظهر المكشوف للفعالية ولذلك فهو يعتبر ايضا مجرد رمز بدلا من ان يكون تصويرا لحادث حقيقي .

وهناك تسلية ملكية اخرى ، هي العكوف على تناول المشروبات المسكرة . ولم تمثل هذه التسلية في رسوم مجالس شراب وانما مثلت بصفة غير مباشرة عن طريق حوالي اثنتي عشرة جرة فخارية طويلة مزينة برسوم على جانب واحد منها . وقد بين (رايس) ان تلك الجرار كانت تحتوي شـراباً تم تخميره بصورة طبيعية أو صناعية ، وقد اشير اليها بعلامات تضم اسماء صاحب الكروم ، والتاجر ، أو صاحب القبو الذي حفظت فيه تلك الجرار . وتضم التصاوير المنقوشة على هذه الجرار موضوعات ذات علاقة وثقى بـالبلاط . فهي تتألف من نسوة غانيات ، وصيادين ، وضباط عسكريين ، واشخاص ملتحين يرتدون ملابس داكنة اللون ومن المحتمل انهم من الرهبان . فقد كانت الاديرة تمتلك مزارع كروم خاصة بها ، كما كانت تمتلك الحانات ذات الشهرة الكبيرة . وعلى الرغم من المناظر المبهجة التي قد شهدتها تلك الجرار ، فان الموضوعات التي رسمت عليها قد عولجت بوقار ، ذلك ان معظم الاشخاص يرون في وضع امامي بالنسبة للمشاهد ، وهم يحدقون الى الناظر اليهم بسكون مطلق . فمثل هذا المنظر له اهمية خاصة بالنسبة لحالة الصياد الذي يرتدي ملابس ثقيلة ، ويحمل غزالا على كتفيه ، لان ذلك المنظر يمثل اعظم تضاد ممكن بالنسبة الى المعالجات الكلاسيكية لذات الصورة ، مثلما هو ظاهر في صورة الشخص ذى الخطوات الواسعة ، والملابس الخفيفة والتي صورت على الارضية الفسيفسائية للقصر الكبير في « اسطنبول » .

اللوح ص ١٩١

ولقد وجدت تصاوير التسليات الملكية قبلا في عهد بني امية . ومهما يكن الامر ، فان التحول في التصوير من منظر الصيد في (قصير عمرة) الى منظر الموسيقيين في (قصر الحير) واخيرا الى رسوم سامراء ، كل ذلك يشير بجلاء الى التبدل في الاتجاه . ففي الرسوم الجدارية لقصير عمرة نجد ان الاحداث في تشديدها على الحركة كانت تقع في الزمان والمكان المعينين . اما في رسوم سامراء فنرى ان صور الاشخاص قد تجمدت وكأنها اشبه بايقونات تحدق في الناظر اليها ، والى اللانهاية ، واكتسبت هذه الصور ، بالانتقال من حادث درامي الى تصاوير رمزية ، صفة تذكارية مؤثرة تلائم المجالس الملكية ملاءمة تـامة . ومن المهم ان نشير ايضا الى ان الشخوص ، في هـذا التغيير أو التحول نحو التجريد ، لم تعد اقل حسـية فحسب بل واكثر غموضا من الناحية الجنسـية . والخلاف ما يزال قائما بين عدد من الدارسين بالنسبة الى جملة من الصور غير الكاملة التي وجدت في سـامراء حول ما اذا كانت

تلك الشخوص تمثل فتيات ام فتيانا . ومع ذلك فان هذا المجد الخالد الذي نالته الموضوعات الملكية قد وجد تقبلا واسعا له واقام اسلوبا دوليا حذت البلاطات الصغيرة المعاصرة حذوه واستمر يفرض تأثيره على الفنون الملكية لقرون تالية .

اما بالنظر الى الصفة الفارسية في رسوم سامراء فاننا لا ندهش اذ نجد ان التنقيبات التي اجريت في « نيسابور »(٥٢) في شرقي ايران قد كشفت عن رسوم لها ذات الاسلوب ، يعود تأريخها الى نهاية القرن الثامن وبداية التاسع . فحتى عقص الشعر على جباه النسوة المكتنزات متشابهة ايضا . وهناك طراز تصوير محلي آخر ذو موضوعات نباتية شكلية تغطي حنايا صغيرة تملأ ، بشكل صفوف مكتضة ، الاقبية أو الدعائم المقوسة قرب السقوف .

ولسوء الحظ ، فلم تبق لنا الا اجزاء قليلة من الرسوم الجدارية التي تعود الى عصر سامراء والفترات التي اعقبته تم الحصول عليها من مصر . ومع ذلك ، نستطيع منها ان نحكم ، دون ادنى شك ، ومن الرسوم المنقوشة على الفخار ، بان الاسلوب الذي كان سائدا في مصر في اواخر القرن التاسع ، وخلال القرن العاشر وجزء من القرن الحادي عشر ، كان مقاربا للاسلوب الذي نشأ ونما في العراق ، سيما وان مؤسس الدولة « الطولونية » قد قدم الى وادي النيل من سامراء (٥٣) .

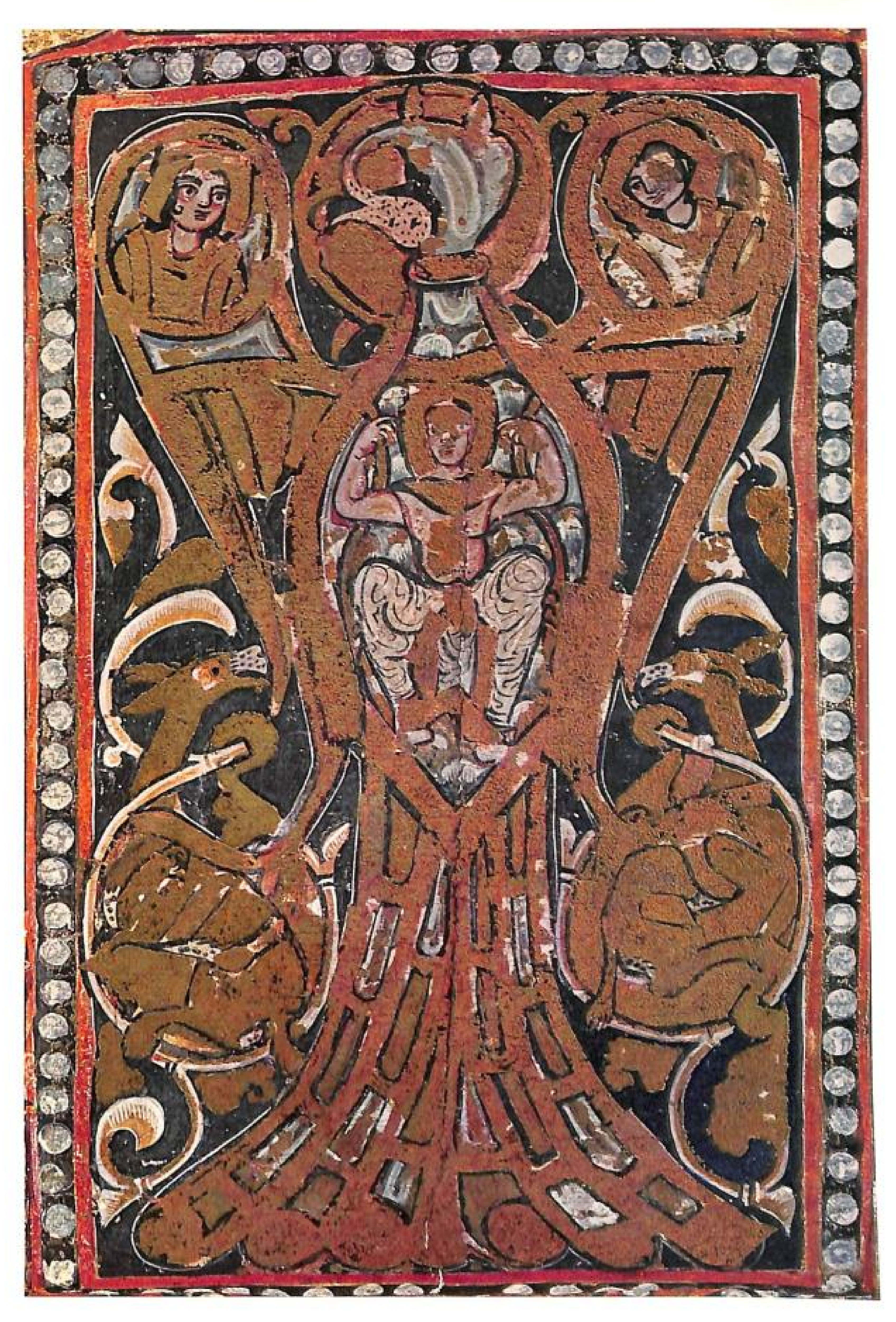
الكابلا بلاتينا في بلرمو

كان من حسن حظنا اذ بقيت لنا ، في مكان غير متوقع ، سلسلة واسعة جدا من الرسوم التصويرية مشتقة من فن سامراء . وتزين هذه الرسوم سقف كنيسة القصر في بلرمو ، التي شيدت للحكام النورمانديين في صقلية . فهذه الجزيرة ، بعد ان حكمها حكام مسلمون من سنة ٨٢٧م الى سنة ١٠٦١م ، كانوا تابعين الى تونس اولا ثم الى مصر فيما بعد (٥٤) ، عادت مسيحية مرة اخرى عندما استولى عليها تماما الكونت النورماندي روجر الاول (٥٥) . وقد تبنى البلاط النورماندي آنذاك الكثير من التقاليد الاسلامية . فالاستعمال الواسع للغة العربية الذي يفصح عن هذه الحقيقة ، يمكن التدليل عليه من الكتابات التي وجدت على سقف كنيسة القصر ، وعلى رداء تتويج روجر الثاني . ولم تكن هذه الكتابات باللغة العربية فحسب بل كانت ذات روحية اسلامية ايضا . فعلى سبيل المثال نجد ان مزولة القصر تحمل دعاء بان يمد الله في عمر الحاكم ويؤيد بيارقه ، وقد دون تأريخ ذلك بالتقويم الهجري . وثمة برهان اكثر وضوحا لهذا التأثير الحضاري العربي الاسلامي والذي يمكن رؤيته في وجود كلمة «الله والسنة الهجرية» في مكان كان المرء يتوقع ان يجد فيه نزوعا مسيحيا بارزاً ، انه شاهد قبر مكتوب باللغة العربية اقامه الملك غريزانتي سنة ١١٤٩م لامه المتوفاة في كنيسة شيدت خصيصا لها . وعن الملك وليم الثاني (٥٦) يقول الرحالة المسلم « ابن جبير » انه ذو ثقة عظمى بالمسلمين ليس فيما يخص كل شؤونه فحسب ، وانما كان هو نفسه يحذق العربية ، ويستطيع الكتابة والقراءة بها معا . وكانت النساء المسيحيات في بالرمو يقلدن النساء المسلمات في الملبس فلا يخرجن الا متحجبات ويخضبن اصابعهن بالحناء ، ويتحدثن بالعربية بكل طلاقة ايضا . ومما ذكره ابن جبير كذلك وله اهميته هو انه « ليس في ملوك النصارى اشرف في الملك ، ولا انعم ولا ارق » من وليم الثاني الذي يقول عنه ايضا « وهو يتشبه في الانغماس في نعيم الملك ، وتفخيم ابهة الملك ، واظهار زينته بسلوك المسلمين » (٥٧) .

بنيت الكابلا بلاتينا ، كنيسة القصر الملكي ، بمدينة بلرمو سنة ١١٤٠ م ، واضيفت اليها الزخارف في السنين اللاحقة . وهي بناء هجين حرمه بيزنطي الطراز فيه فسيفساء مسيحية الموضوع ، متصل بصحن غربي مزين بمشاهد من التوراة على هيئة زخارف جدارية وله سقف من الخشب حسب الطريقة الاسلامية ، وينبسط هذا السقف فوق رواقين ، لكنه فوق الصحن يتألف



احد الحكام في وليمة مع ندمائه. اواسط القرن الثاني عشر الميلادي سقف مصور في كنيسة الكابيلا بلاتينا، بالرمو (صقلية)



منظر المعراج. اواسط القرن الثاني عشر الميلادي. سقف مصور في كنيسة كابيلابلاتينا بالرمو

من صفين من النجوم مع رسوم تشبه الصلبان المتداخلة فيما بينها بتركيب معقد ومجسم ، وقد قصد من ذلك بوضوح اظهاره في شكل سماء مظلمة مرصعة بالنجوم . فالاطار متنوع بصفة خاصة على امتداد الحواني ، التي تهبط طبقة فوق طبقة في تركيب منسق من الحنايا القليلة الارتفاع . وكما هو الحال في حنايا الجص السابقة في نيسابور ، فان الوحدات المختلفة ، ولا سيما الافاريز المتقنة الصنع ، مزينة بزخارف مرسومة ، وان مساحتها لم تكن من السعة بمكان لتسمح بوجود فراغ لاكثر من اربعة شخوص . فهذه الابعاد الضيقة بالاضافة الى اختلاف الاتجاهات المستمرة والمسافة الشاسعة بين الارض والحشوات ، كل هذا يجعل من العسير رؤية تلك الزخارف . والحقيقة ان هذه الزخارف كانت في الاصل — ولا سيما تلك التي في القسم الشرقي — تشاهد بشكل افضل من قبل جماعة الملك ، وذلك عن طريق مقصورة ملكية مرتفعة على الجدار الشمالي ، بالقرب من الزاوية الشمالية الشرقية ولذلك فبمقدورنا الافتراض بان المناطق المزخرفة التي يمكن مشاهدتها من هذا المكان المهيمن تضم ايضا اهم المواضيع ، من الناحية التصويرية .

لقد اظهر التحليل الدقيق الذي اجراه « ارنست كيزنجر » لزخارف الفسيفساء في الحرم وجود تأكيد خاص على المناظر التي تصور السيد المسيح في دور الحاكم المنتظر ، او على الحشوات التي يشغلها قديسون محاربون . فهذا التأكيد على الموضوعات الملكية العسكرية ، ينعكس بدوره على الحاكم ، الذي كان يعتبر الممثل الارضي لملك سماوي ، والذي كان يواجه مثل هذه الافكار المهيمنة من المقصورة الملكية الثانية . فحين طلب من الرسامين المسلمين ان يساهموا في زخرفة الكنيسة ، في السقف الذي يقع خارج الحرم ، فانهم استعملوا موضوعات ملكية ايضا . ومع ذلك فان الفنانين العرب المسلمين استطاعوا بخلاف الفنانين الذين صنعوا فسيفساء الحرم ، ان يعالجوا موضوعهم باسلوب دنيوي حسب مثلما يحتمل انهم فعلوا ذلك في الاجزاء السكنية من القصر ايضا ، لان المادة الرئيسة للموضوع عندهم كانت تتألف مما كشفته الكتابة العربية التي نقشت على رداء تتويج الملك روجر الثاني والتي تنص على ما يلي « وطيب الايام والليالي بلا زوال ولا انتقال » ويظهر الملك نفسه جالسا متوجا وفي يده كأس وقد احاط به غلامان او جاريتان ، في حين نجد في رسوم الحشوات القريبة منه تصاوير ندمائه أو موسيقيين يعزفون على آلات مختلفة ، مع بقية راقصات ومطربات اخريات . ونجد في رسوم بعض الشخوص ، المشاهد الامامية الدقيقة والفخامة التي نجدها في رسوم سامراء . اما بالنسبة لموضوع الملك فيبدو ذلك ملائما على وجه خاص ، لانه يشدد على الصفة التشبيهية لفن البلاط ، كما يعكس الاهتمام المستمر بالعدو الذي لا يرحم وهو الزمن ، وذلك هو ذات الاهتمام الواضح من العبارة التي وضعت بعد اسم كل حاكم وهي : « ليطول بقاؤه » . ولقد كان الاعتماد على الاسلوب الايراني — العراقي واضحا حتى في تفاصيل الازياء . فعقصات الشعر على جباه النساء والخصلات المسدلة لتأطير وجوههن ، ما تزال مماثلة لما هو موجود منها في سامراء . ومع ذلك ففي خلال الثلثمائة سنة التي انقضت ، فقدت بعض الاشكال جمودها لاسباب سيتم التحدث عنها في الفصل القادم . وهكذا اصبحت الحركات الجسمانية للراقصات مثلا اكثر تعبيرا وسرعة في الايقاع .

اللوح ص ٤٥

اللوح ص ١٩٠

من اهم الصور المتقنة الصنع لموضوع مباهج البلاط منظر يصور رجلين يعزفان على الناي وهما يقفان الى جوار حائط نافورة يتدفق ماؤها من فم اسد ، واذ يؤلف هذا الماء شلالا اصطناعيا ، فانه يجري مسافة خطوات الى داخل حوض صغير تخرج من وسطه نافورة مائية ، وفوق هذا المنظر سيدتان تتطلعان من النوافذ الى غرفة استقبال فخمة من طراز ما يزال محافظاً عليه في « زيسا » احد القصور العربية النورمانية في بالرمو . فهنا نجد الانسجام المبهج بين الموسيقى والنساء ، وخرير الماء الجاري وبرودته ، وبصفة عامة حياة البلاط الرخية قد جمعت كلها سوية في مجموعة واحدة . ومع ذلك فانها ما تزال صورة جامدة ورمزية تعرض

اللوح ص ٤٨



منظر نافورة جدار في قصر . اواسط القرن الثاني عشر الميلادي . سقف مصور في كنيسة كابيلابلاتينا في بالرمو



منظر بئر . اواسط القرن الثاني عشر الميلادي . سقف مصور في كنيسة كابلابلاتينا . بالرمو

محتوياتها بتناظر وباسلوب جمعي ، لكنها في تعقيدها الكبير ، وفي عرضها الوصفي للبيئة تعتبر خارجة عن الاتجاهات الخفية في تصاوير سامراء .

ويبدو ان موضوع السلطة الملكية كان يظهر كعنصر ثانوي . ومن جديد يظل المفتاح الرئيس في هذا الموضوع هو رداء التتويج العربي الصنع الذي صنع للملك روجر الثاني المزين بصورة اسدين ضاريين وكل منهما يصرع بعيرا . وتوجد اشكال ذات علاقة بهذا الموضوع في اماكن كثيرة تتمثل في اسد يقاتل افعى التفت حول جسمه ، أو صقر انشب أظفاره في ظبي أو ارنب أو طائر صغير . وتوجد كذلك تصاوير حيوانات ذات طابع زخرفي حسب . وهذه المواضيع الملكية التي تحتل مكانا اكبر ومنقولة على الغالب عن رسوم منقوشة على المنسوجات والتحف المعدنية أو الفخاريات ، ينبغي اعتبارها كرسوم رمزية في محتوى الكنيسة كله . وعلى هذا فان هذه الحيوانات ، وان كانت منهمكة في صراع ضار ، فانها ذات مظهر جامد مفخم ، كما لو ان ذلك الحيوان الملكي الذي يوحي بالرعب كان يحاول بصفة دائمة ان يدحر خصمه بقوة سحرية . والى هذه الطائفة تنتمي صورة اخرى اكثر تعقيدا وفي ذات الاسلوب ، وهي تجمع بين موضوع الملك المنتصر وموضوع المعراج .

اللوح ص ٤٦

فهنا نجد نسرا هائلا ينشب مخالبه في ظبيتين ويحمل على ظهره صورة صغيرة لشخص يدل مظهرها الفخم على انها صورة حاكم . انه الملك مرفوع الى اعلى المنازل التي رمز اليها بصورتي اثنين ذواتي صفة ملائكية واضحة . انها فكرة تأليه الملوك وهي ارفع درجة لتمجيد ملك ، يرفع ـ كأسكندر آخر ـ الى السماء . وهذا الموضوع يجمع بين ما هو شرقي وغربي معا ، وبما ان هناك اشكال معراج مشابهة تعود الى ذلك العصر وفي اوساط اسلامية مختلفة ، فان اصله اسلامي ، على الرغم من رداء الملك الكلاسيكي ، ولا يمكن الشك فيه لعلاقته القوية برسوم السقف الاخرى .

ليس في مستطاعنا ان نتعرف الآن على هوية الفنانين الذين صنعوا تلك الصور على وجه التأكيد . فقد استنتج « اندريه غرابار » من صورة لكنيسة في ذات المجموعة ان هذه الصورة على وجه التخصيص قد رسمت من قبل فنان لم يكن مسيحيا ولا صقليا . وافترض « اوغو مونوريه دى فلار » ، في كتابه الضخم عن هذه الرسوم السقفية ، بان هذا الاسلوب الذي نقل من العراق بصفة مطلقة ، انما يعود في جزء منه الى فنانين مهاجرين جاءوا من بلاد ما بين النهرين . ومما يعزز هذا الافتراض وجود الخلفية ذات اللون الغامق التي استعملت للمواضيع هنا . وذلك لان مثل هذا المظهر يمكن ان نراه في التصاوير التي صنعت في مدينة الموصل خلال القرن اللاحق . ومن المحتمل كذلك ان تكون مصر الفاطمية قد ساهمت هي ايضا في تحقيق هذا العمل الفني ، على الرغم من ان الاسلوب الفاطمي كان في القرن الثاني عشر اكثر تقدما . والاحتمال الثالث ، وهو اكثرها واقعية ، هو ان التأثير قد اتى من تونس لان الاسلوب العراقي القديم قد مكث هناك لفترة طويلة . وكانت تونس ايضا البلد الذي فتحت منه صقلية في الاصل ، وظلت متصلة بها اتصالا وثيقا سياسيا واقتصاديا لمدة طويلة . واكثر من هذا فقد اقام النورمانديون حكمهم في تلك المنطقة ايضا ، حتى ان الملك روجر الثاني ضرب نقودا ذهبية باسمه هناك .

كتاب « الصوفي »
ن « النجوم الثابتة »

يجب اعتبار تصاوير مسرات البلاط كعرض للامتيازات ، لا كمظهر من مظاهر التباهي بالفسق . والواقع ان بعض الحكام كانوا يبدون اهتماماً حتى بالقضايا العلمية . ولم يكن مثل هذا الاهتمام متميزاً على الدوام بصفة اكاديمية طبعاً . لكنه كان



من (كتاب صور الكواكب الثابتة) للصوفي . برج العذراء) ١٠٠٩م (٤٠٠ هـ) المقياس ٢٢٣×١٤٧ ملمتر مجموعة مارش رقم ١٤٤ صفحة ٢٢٣ مكتبة بودليان . اكسفورد

يستهدف اسعاد الملك نفسه احياناً كما يفهم ذلك يسر من قضايا الطب ، والصيدلة والتنجيم . فهناك توجـد رسوم للكواكب الثابتة في قبة « قصير عمرة » . ولقـد اثارت النجوم الثابتة اهتمام السلطان البويهي القوي عضد الدولة (٥٨) الذي عهد في ٩٦٠ م الى احد معلميه ، عبدالرحمن الصوفي ، (٥٩) ، وأصله من مدينة « الري » في ايران ، بان يؤلف كتابا في هذا الموضوع . فمثل هذا الاهتمام الملكي بالامور الفلكية لم يظهر بصفة غير اعتيادية في الموقف الذي اتخـذه « وليم الثاني » ملك صقليا الذي سبقت الاشارة اليه ، وهو نفس الحاكم الذي بذل الجهود في تقليد الملوك المسلمين . والذي كان ـــ طبقاً لما ذكره ابن جبير ـــ يوجه اعظم اهتمام الى الفلكيين ، ويحاول ان يقنع كل مسلم عابر يعرف تلك الحرفة بالبقاء في بلاطه . (٦٠) .

كان كتاب الصوفي ثمرة المؤلفات العربية التي كتبت في اوائل القرن التاسع الميلادي ، والتي استندت كلها الى مؤلف بطليموس الكلاسيكي المعروف بالمجسطي . (٦١) فقد كانت نصوص كتاب الصوفي ، مثل بقية النماذج الكلاسيكية الاخرى (وبقية مؤلفات من سبقه من المسلمين) موضحة برسوم للكواكب الثابتة. وتمثل هذه الرسوم استمراراً لاشكال التصاوير الممثلة (في اطلس فيرنس) وفي مخطوطات بطليموس الموضحة وكتاب « الظاهرة » لاراتوس . وتحتفظ مكتبة بودليان (٦٢) في اكسفورد بنسخة من كتاب الصوفي كتبها ابنه سنة ١٠٠٩ م عن نسخة بخط ابيه . ولذلك فان هذه النسخة تمثل مخطوطة اقدم منها كتبت سنة ٩٦٥ م ، ومن المحتمل ان يكون اسلوبها معروفاً منذ القرن التاسع الميلادي . وبخلاف الامثلة الاصلية الكلاسيكية السابقة المجسمة والاكثر خداعاً للبصر بالنسبة الى اظهار البعد الثالث ، فان مزوق نسخة اكسفورد رسم صور البروج باسلوب تخطيطي لتحيط بالنقط الحمراء التي تبين نجوم البرج ، وذلك لان المؤلف ـــ كما عرفناه من المصادر الادبية ـــ قد نقل رسومه هذه من تصاوير قبة سماوية معمولة من المعدن ومنقوش عليها رسوم الابراج . فهذه الرسوم تمثل تحويلا اسلامياً للأصول الكلاسيكية ، بالشكل الذي طور فيه نص الكتاب بشكله الحالي . وبما ان الرسوم الآدمية لم تعد متماثلة بوضوح مع الاصول الاغريقية الخرافية فقد اعيد تأويل مواضيع صيغة الصور ثانية كما اعطيت المجموعة الفلكية اسماء جديدة . وكانت النتيجة تأكيداً على الاشكال الاساسية للمجموعة الفلكية ، وهكذا تنحت الشاعرية الاسطورية لتحل محلها القيم العلمية . فالملامح البشرية شرقية ، كما هوواضح بصفة خاصة في صور النساء . وحتى تسريحات شعورهن كانت كتلك التي وجدت في تصاوير سامراء وبلرمو . وهناك صفة بارزة اخرى تخص الاسلوب هي الطريقة التي رسمت بها طيات الملابس التي تطابق بوضوح اسلوب سامراء . وكما بينت « ايمي ولس » ذلك بجدارة ، فان هذه الرسوم باجمعها تؤلف نسخة اخرى للاسلوب الايراني ـــ العراقي ولو انها جاءت متأخرة عن رسوم سامراء على وجه التحديد وكانت ـــ بالنظر الى دلالتها والى تقنيتها ـــ ذات صفة اكثر رقة منها .

واكثر من هذا وضوحا هي الصفة الاسلامية المميزة للتغييرات التي حدثت في صيغة التصاوير . فمعظم الرجال قد اصبحـوا الآن يلبسون العمائم أو كما حدث في حالة واحدة قلنســوة طويلة . واهم ما حدث بالنسبة لرسوم النساء هو عدم اظهار اجزاء كبيرة عارية من اجسامهن واصبحن مثقلات بالملابس من القدم الى الرأس . كذلك نجد ان صورة الكلب قد تحولت الى صـورة سلوقي ، اي كلب صيد ، من النوع الموجود في الشرق الادنى ، وان الحصان (ايكوس) قد اصبح مجنحا وقد استعار اجنحته الفارسية من وحش فارسي . وفقدت كثير من الرســوم علاقتها بالخرافات الاغريقية تماما . فـالعذراء كانت تظهر عـادة في صـورة مجنحة وهي تمسك في الغالب بسنابل من القمح ، واحيانا نراها تظهر في شكل صورة نصف عارية . اما في صورتها العربية فانها لا تحتفظ باي من هذه المظاهر الكلاسيكية . فاذا اراد المرء ان يميز وضعها خالها احدى الراقصات . والواقع ان معظم هـذه

اللوح ص ٥١

التصاوير من رجال ونساء قد صورت بحيث تبدو وكأنها منهمكة في خطوة من خطوات الرقص . اما « هرقل » (٦٣) فانـه يدعى بحق « الراقص » . ومن اكثر الحالات وضوحا في هذا الشأن هي صـــورة « اندروميدا » (٦٤) ففي صورها التي تعود الى العصر الكلاسيكي المتأخر . نجدها قد ظهرت في صورة انثى شـــبه عارية وسمرت يداها بسلاسل على صخور قامت عن يمينها وشمالها . وفي النسخة التي تحتفظ بها مكتبة « بودليان » رسمت صورة « اندروميدا » بدون اغلال وصخور وانها قد كسيت بثياب كاملـــة حتى اننا نجد قميصا ثانيا ذا اهداب منسدلا فوق السروال . اما صورة الفتاة المزدانة بالمجوهرات بشكل مفرط ويدها المعبرة التي رفعتها عاليا ، وملابسها الرفرافة ، فيحتمل انها قد تكون صورة راقصة ترقص امام حفل ملكي . وكل هذا التحويل وهذه المعالجة لمختلف الموضوعات تشير بوضوح الى الطريقة الـــتي تأثرت بها صيغة التصوير العلمي العريق ، بفن البلاط وتفضيله التسـليات الملـكية .

وهناك مظهر آخر من مظاهر رسـوم سامراء هو المظهر التخنثي المؤدي الى اختفـــاء الفوارق الجنسية تقريبا ، فهو موجود بشكل ظاهر في رسوم هذه المخطوطة . ولذلك نجد هنا ان هرقل يضع — مثل الكثير من صور النساء — تاجا ثمينا على رأسـه وفي الوقت الذي يلاعب فيه سيفا اشبه بالمنجل نراه يبدو وكأنه منهمك في رقصة معقدة .

ولقـد صورت بعض الحيوانات التي تمثل المجموعات الفلكية بشكل قريب من الطبيعة لذلك فانها تبدو اكثر قرباً من أصولها الكلاسيكية . ولكن الغالبية العظمى من هذه التصاوير قد رسمت بالاسلوب التخطيطي الذي يميز هذه الرسوم التوضيحية . وعن طريق المزج المتقن واعادة اداء الاشكال الكلاسيكية والصفات الايرانية في رسوم متقنة ، استطاع الفنان ان يخلق اسـلوباً متميزا جداً يجب ان يعتبر الصفة المميزة لذلك العصر مثل رسوم سامراء وكنيسة الكابلا بلاتينا .

الوعي المتنامي لعالم الحياة اليومية

مصر والعراق في القرن الحادي عشر

حدث في الخلافة ، منذ اواسط القرن الثامن فما بعد ، تبدل داخلي كبير بلغ ذروته في النصف الثاني من القرن العاشر وفي خلال القرن الحادي عشر . فالمحاربون العرب فقدوا بسرعة مكانتهم كاعضاء بارزين في المجتمع الذي اخذ يتجه بشكل متزايد نحو المهن الحرة . وقد ظهرت طبقة جديدة ذات اهمية ملموسة : هي طبقة التجار والصناع الذين صاروا يؤلفون الطبقة الوسطى في الكثير من المراكز المدنية في مختلف انحاء العالم الاسلامي. وازدهر عدد كبير من الصناعات ، كصناعة المنسوجات بصفة خاصة ، وكذلك الصناعات المعدنية والخزفية . واتسع نطاق المتاجرة اتساعا كبيرا داخل العالم الاسلامي دون الالتفات الى الحدود الداخلية وامتد هذا النشاط الى الهند والصين في الشرق ، والى اوربا في الغرب والشمال . وكانت هناك حركة نقل منتظمة بالقوافل أو بالسفن الى مناطق بعيدة كان يصعب الوصول اليها . ولم يكن التجار وحدهم حسب من كانوا يتنقلون ، وانما طلبة العلم والادباء والقضاة وحتى الصناع في بعض الاوقات . واصبح المجتمع الاسلامي مجتمعا دوليا بحق وحقيقة ، ومن خلال عملية الاغناء المتبادل الدائم هذه ، نشر الاسلام درجة كبيرة نسبيا من التسامح تجاه الاديان الاخرى ادى الى تفتح الموارد الانسانية الباقية .

كان ظهور طبقة التجار المتنفذة قد اخذ يلفت الانظار في اماكن عدة . فقد اثرت الوفرة المالية الجديدة في السلطة السياسية ، وكان للخليفة الذي انشأ سامراء ، مثلا ، وزيران احدهما تاجر دقيق والاخر تاجر زيت بالتتابع (٦٥) . ولقد افاضت كتب الادب ببيانات عن المكانة الدينية والاجتماعية العالية التي ظفرت بها طبقة التجار . وكذلك اشير الى ان النبي محمد (ص) جاء من مدينة تجارية، وان الخليفة الاول (ابا بكر) ، كان تاجر اقمشة، في حين كان الخليفة الثالث (عثمان) مستورد حبوب. ولقد كان الانبياء الاول ممن عملوا في التجارة ايضا : فقد كان « نوح » نجاراً و « ابراهيم » تاجر اقمشة و « داود » تاجر اسلحة . وهذا كله يوضح المنزلة الجديدة للطبقة البرجوازية .

وكان من الطبيعي ان يختلف تفهم هذه الطبقة الحديثة النشوء لفن التصوير عن تفهمه لدى البلاط . فبدلا من رسوم رموز القوة ، والامتيازات التي كان يتمتع بها الحكام ، نجد الان اهتماما شديدا بواقع الحياة اليومية الخاصة بها ، وبدلا من الميل نحو الخلود ، ظهر تفضيل للحركة والعمل بصف حادثة مفردة آنية .

هناك قصتان من الكتب الادبية المعاصرة تلقيان الاضواء الكاشفة على هذا الوضع الجديد. فنرى الشاعر البصير المعروف « بشار بن برد » (٧١٤ ـ ٧٨٤م) يوبخ صانع زجاج بصري لانه زين له قدحا بصورة لم يستذوقها وهدده بان يعاقبه بقصيدة يهجوه فيها . وكان صانع الزجاج يعرف انه يستطيع ان يحول دون ذلك عن طريق تهديد الشاعر بتصوير صورته القبيحة على باب داره (٦٦) . فهنا نجد مثلا سابقا للتصوير استخدم لاغراض شخصية من قبل صانع زجاج متواضع كان يعيش في احدى المدن العراقية . ولعل ذلك التصوير لو تحقق لكان ذا صفة شخصية ولكان يعتمد على الرؤية المباشرة ، اما كونه تصويرا كاريكاتوريا ، فتلك حقيقة مبالغ فيها .

وتشير القصة الثانية الى مباراة فنية بين رسام مصري واخر عراقي ، اقيمت في اواسط القرن الحادي عشر الميلادي من قبل « اليازوري » الوزير الفاطمي الذي كان من المولعين بجمع التصاوير (٦٧) . فقد حاول الفنان العراقي ان يبرز على منافسه بان



منظر مصارعة (بجزأ) على صحن فخاري مرسوم من العهد الفاطمي في مصر القرن الحادي عشر او الثاني عشر الميلادي
(القطر ٣٨٣ ملمتر) متحف الفن الاسلامي في القاهرة رقم ٩٦٨٩

اعلن انه سيرسم صورة فتاة راقصة تظهر وكأنها خارجة من الحائط . وقبل الفنان المصري هذا التحدي واعلن بانه سيرسم ذات الصورة وكانها داخلة في الحائط ، وهذه يعتقد انها اكثر صعوبة من الاولى . وقد علمنا ان كليهما انجزا ما وعدا به بوسائل لونية ، ويحتمل ايضا عن طريق التقصير لاظهار البعد الثالث . وهنا يكون بين ايدينا برهان ادبي ليس عن التقارب القائم في الاسلوب والشكل وبين التصاوير العراقية والتصاوير المصرية التي تعود الى القرن الحادي عشر حسب وانما عن استخدام الحركة والرؤية المباشرة والتي لم تعد مقتصرة على فن الطبقة الوسطى وحده ، بل اثرت في فن البلاط ايضا . ولقد كان هذا ، على وجه التحديد ، هو السبب في منح حرية اوسع في كثير من التصاوير التي تعود الى ما بعد عصر سامراء ، والاهتمام المتزايد بالوضع العام للمنظر التصويري . وتذكر القصة التي سردناها اسمي الفنانين وهما « ابن عزيز » و « قصير » ؛ وهذا مواز في الحقيقة لا قدم صورة حصلنا عليها من هذا العصر موقعة من مصور يدعى « ابو تميم حيدرة » الذي انجزها في مصر في القرن العاشر (٦٨) . وهذا

يفترض مقدما بان شعورا جديدا من الاعتداد بالنفس قد تسرب الى نفوس المصورين ، وتلك ظاهرة ايدت مرة اخرى بقصة المباراة التي تروي بان « قصيرا » كان « يبالغ بفنه » وكان « يشتط في اجوره » .

ولقد عرفنا النمط الجديد للتصوير الواقعي بصفة اساسية من التصاوير الشخصية المرسومة على الفخار او المحفورة في الخشب او العاج في مصر خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر . اما اكثر الامثلة اهمية منها فانها اما ان تكون قد ضاعت او أنها ما تزال مطمورة لم تكتشف بعد . ونجد مثالا نموذجيا مرسوما على قطعة صحن محفوظ الان في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة . وتمثل هذه الصورة نزال مصارعة بين مصارعين ملتحيين ذوي سحنة خاصة ويرتديان سراويل ليس الا . ويشهد عرض هذه المصارعة جمهور من الناس المعتمين بعمائم جالسين او واقفين حولهما ، وقد يكون احد هولاء الذين يقفون في ناحية اليسار هو الحكم . ويظهر المتفرجون حماسهم برفع اذرعهم بايماءات حية . فمثل هذه اللوحة الحية لابد وان تكون مشهدا اعتياديا في ساحات المدن المصرية الصغيرة والكبيرة ، لكنها في ذلك العصر وحده (القرن الحادي عشر) اصبحت من الاهمية بمكان بحيث استحقت ان تكون موضوعا لتصويره ، واكثر من ذلك انها رسمت على اداة تستعمل باستمرار .

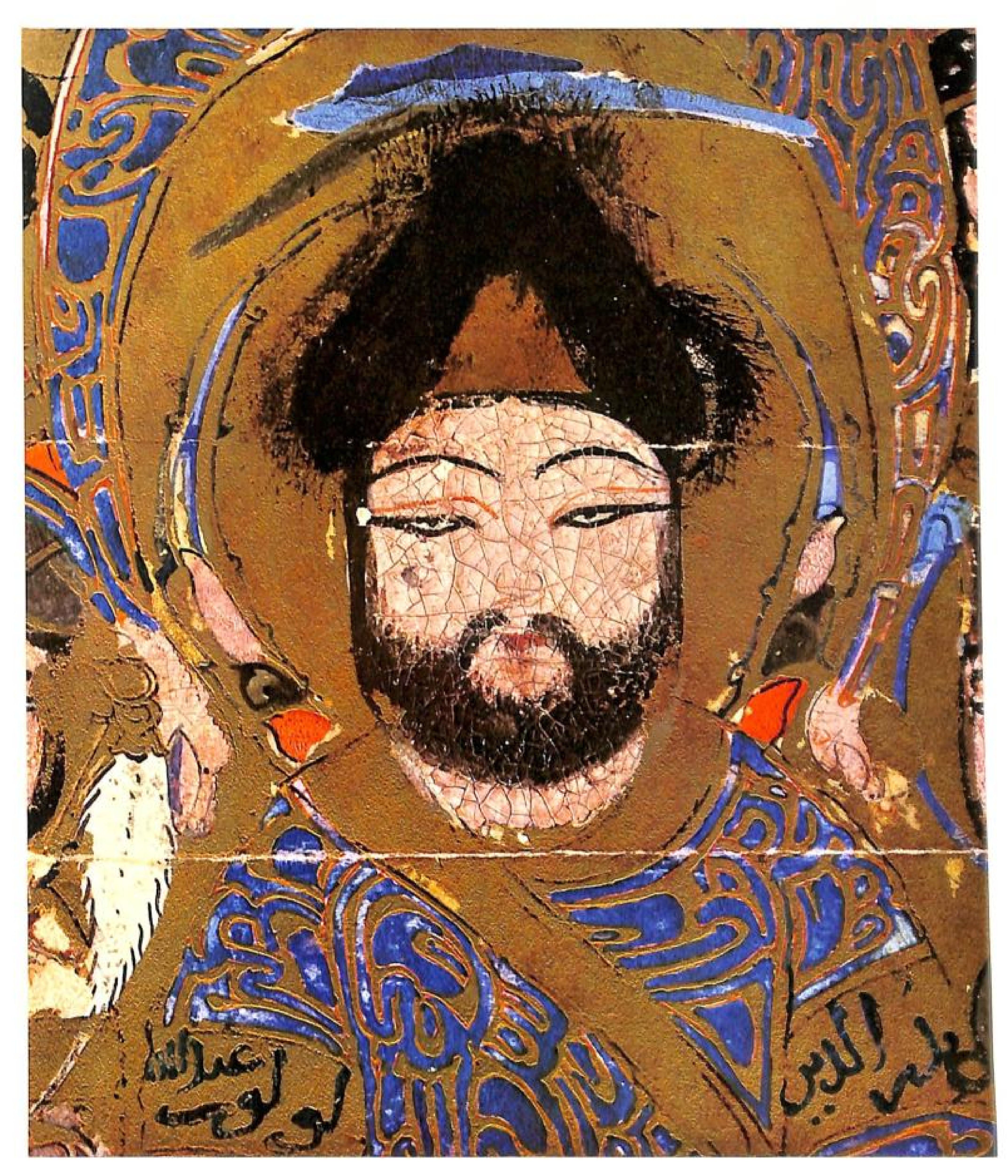
اللوح ص ٥٥

وهناك مثال عن كيفية التأثير الذي احدثته هذه الواقعية الجديدة في رسوم البلاط ، وهو يتمثل في منظر من رسوم الكابلا بلاتينا والذي نشاهد فيه رجلين يقفان حول بئر . فالشاب الواقف عند الجهة اليمنى يحرك البكرة لرفع جردل الماء ، في حين يمسك الشخص الملتحي في ناحية اليسار والذي يقف في مقدمة الصورة ، بوعاء ماء اكبر . وقد صفت امام الرجلين اوعية مختلفة تشير الى فعاليات اخرى . ولم يكن اهتمام الفنان مقتصرا على منظر اخراج الماء من البئر بل يتجاوز ذلك الى اخذ صورة المحيط العام بنظر الاعتبار ، حيث وضع المنظر كله ضمن تعريشة عنب . وهذا واحد من عدة مناظر تعكس واقع الحياة اليومية في كنيسة القصر في بالرمو . بينما نرى في التصاوير الاخرى رسوم المباني التي كان يقع بالقرب منها مثل هذا الصنف من الاعمال للعالم اليومي . وهذا كله يشكل جزءا من اكتشاف الواقع ، او اعادة اكتشافه ، حيث كانت هذه الامثلة سابقا مواضيع للتصوير في مصر في العصر الفرعوني والهلينستي .

اللوح ص ٤٩

ازدهار فن الكتاب

٢



كتاب الاغاني المجلد ١٧ . صورة حاكم متوج مع ندمائه بشكل تفصيلي من المحتمل انه من شمالي العـــراق (الموصل)
سنة ١٢١٨ ـ ١٢١٩ ميلادية. مجموعة فيض الله افندي رقم ١٥٦٦ ملت كتبخانةسي . اسطنبول

ملاحظات عامة عن المخطوطات

من اواخر القرن الثاني عشر
حتى منتصف القرن الثالث عشر

في اي استعراض للرسوم التصويرية العربية التي انتجت في الفترة الممتدة من اوائل القرن الحادي عشر حتى منتصف القرن الثاني عشر ، يصدم المرء بحقيقة عدم حدوث تطور آخر مباشر بعد التجارب السابقة الموفقة للحركة الواقعية . فحتى العقد السابع من القرن الثاني عشر لا نجد اي تفتح جديد لصناعة الصور ، ومن ثم نجد ذلك التفتح في اوساط كثيرة : في التحف المعدنية ، والاواني الخزفية ، والقراميد والجص . وفي نهاية ذلك القرن اصاب هذا التطور باعثاً آخر ، وظهر في ذلك الوقت في شكل ملموس فجأة في المخطوطات ، وهي أجمل المنمنمات التي يبدأ تأريخها بصفة اساسية من النصف الاول للقرن الثالث عشر .

ويمكننا ان نفترض ، على كل حال ، بان ازدهار تزويق الكتب قد بدأ حتى في عصر سابق للسنة ١٢٠٠ الميلادية . فهناك مثلا تصاوير انجيل قبطي زوق سنة ١١٨٠ م في « دمياط » بدلتا النيل (المكتبة الوطنية بباريس : مخطوطة قبطية رقم ١٣) ، تختلف تمام الاختلاف عن تصاوير اية مخطوطة قبطية موضحة اخرى . ولا يمكن تفسير بعض صفاته التصويرية والاسلوبية الا بانها تأثير من رسوم المخطوطات العربية المعاصرة .

ومع ان المادة المتبقية هي اكثر سعة وتنوعاً من تلك التي تعود الى العصور السابقة ، فان المرء لا يزال يدرك مدى الخسائر الكبيرة التي حدثت في هذا الشأن . فلا توجد فسيفساء ، او صور جدارية ، او رسوم اخرى على نطاق واسع ظلت باقية في الشرق الادنى وهي احدث في صنعها من الرسوم التي ضمها سقف كنيسة « الكابلا بلاتينا » في « بلرمو » سوى استثناء واحد يتمثل في شريط واسع يزين المدرسة الظاهرية في دمشق رسم سنة ١٢٧٧م (٦٩) ، يحوي بعض التغييرات البسيطة في الفسيفساء الزجاجية للمواضيع المعمارية والنباتية في الجامع الكبير بدمشق . اما بالنسبة الى الكتب ، فهناك عدة مؤلفات موجودة منها عدة نسخ مزوقة ، والبعض الآخر منها قد وصل الينا بنسخة واحدة حسب ، واحياناً تكون هذه النسخة ممزقة . ولقد علمنا عن طريق الصدفة بوجود كتاب مزوق لم يعثر له على اثر . فقد عثر « بشر فارس » على اشارة تدلل على وجود نسخة مزوقة من « كتاب الديارات » للشابشتي . التي شاهدها مؤرخ فقيه في دمشق في القرن السادس عشر الميلادي (٧٠) . وهذا الكتاب مؤلف ادبي من القرن العاشر الميلادي يتناول بصفة خاصة زراعة الكروم ، والاستمتاع بالخمرة في حانات ملحقة بالاديرة . على انه لم تكتشف حتى الان نسخة تضم اية منمنمات . وفي بعض الاحيان لا يمكن العثور على دليل مباشر لاختيار بعض الكتب للتزويق في القرن الثالث عشر ، على غرار ذلك الكتاب العربي الذي يبين صوراً شخصانية تمثل العناصر الكيمياوية وهو كتاب (مصحف الصور) المؤرخ

سنة ١٢٧٠م والمحفوظ في (مكتبة الآثار باسطنبول تحت رقم ١٥٧٤) . لهذا يكون من الصعوبة بمكان تتبع مادة جديدة وغالباً ما يكون اكتشافها بطريقة المصادفة ، او بعد بحث مضني .

ويبدو واضحاً عند التحدث عن هذه المنمنمات ، ان وسائل التفهم المتوفرة بصفة اعتيادية لدى مؤرخ الفن كانت محدودة الفائدة بالنسبة لهـذه المادة المحدودة المبعثرة ، وغير المدروسة في اغلب الاحيان . فليس في مقدورنا ان نكون مجموعات طبقا للمدارس الاقليمية ، لانه لا توجد لدينا في كثير من الحالات اية فكرة عن المكان الذي زوقت فيه بعض المخطوطات المهمة ، كما لم تتوفر لدينا مخطوطة اسلامية واحدة كتبت قبل الف وثلثمائة سنة والتي يمكن ان تنسب بشكل صحيح الى بلد مهم مثل مصر . وكذلك حصلت في اواسط ذلك القرن هجرة واسعة النطاق من الفنانين والصناع الذين حاولوا النجاة من الفظائع التي ارتكبها الغزو المغولي ، وقد استمر هؤلاء اللاجئون يمارسون اعمالهم لحساب الرعاة الجدد في الغرب . ونتج عن ذلك امتزاج الاساليب الفنية .

وتؤلف المخطوطات كصنف مصاعب خاصة . وعندما يتم استنساخ احد الكتب تدون الخاتمات القديمة او الكتابات الاخرى التي تحمل التواريخ ، بصفة حرفية ، ولذلك كان يغدو من المستحيل في بعض الاحيان تحديد تأريخ مثل تلك المخطوطة ، لان القليل جداً من الكتب الباقية المؤرخة تمكننا من وضع مقاييس زمنية محددة لها . واكثر من هذا ، فقد يكون الناسخ قد استخدم ، لسبب او آخر ، عدة مخطوطات لتأليف مؤلف جديد ، ومن ثم يدخل منمنمات مختلفة الاساليب في مؤلف واحد . وحتى تقسيم المخطوطات الى مجموعتين كبيرتين ـ مزوقات المؤلفات العلمية ، والادبية ـ لا يمكن انجازه بنجاح ، ذلك لان المجموعة الاولى تكون في حينها متأثرة بالمجموعه الثانية . وعلى هذا يبدو ، ان من الاكثر صواباً ان تعرض هذه المادة في المخطوطات القليلة الباقية طبقا لبعض المبادىء الشكلية ، ومن دون الاشارة الى منشئها . وحتى مثل هذا التقسيم الواضح غير ممكن دائماً ، غير اننا استطعنا ـ على الاقل ـ ان نظفر بتفهم افضل للقوى المبدعة التي اثرت في التصوير العربي الاسلامي في اواخر العصور الوسطى .

الأسلوب الفخم في الطريقة الفارسية

كان الشعراء العرب القدامى ، يتخذون من الحيوانات مادة لموضوعاتهم الادبية على نطاق واسع ، وكانت اوصافهم لتلك الحيوانات ، ولا سيما الخيل والابل ، تكشف عن ملاحظة دقيقة . فقد اظهرت رسوم « قصير عمرة » لنا كثيرا من الحيوانات التي صورت تصويراً واقعياً : من امثال مناظر الصيد ، واخرى ذات طبيعة زخرفية غالبة ، بما فيها الصورة الغريبة لذلك الدب الذي يقلد سلوك الانسان بجلوسه على كرسي عال ، وعزفه على ما يبدو انها آلة موسيقية . ولذلك لم يكن من المدهش ، ان نجد واحداً من المؤلفات العربية الاولى ذات الطبيعة الدنيوية يتناول موضوع الحيوان : انه كتاب اساطير ، دعي « كليلة ودمنة » (٧١) نسبة الى اسمي بطليه ، وهما اثنان من بنات آوى . وهذا الكتاب هو الترجمة العربية لمجموعة حكايات هندية اكثر قدما عن الحيوان تعزى الى الحكيم البراهماني الذي يعرف باسم « بيدبا » . اما المترجم - ابن المقفع - الذي توفي سنة ٧٥٠ م ، فانه لم ينقل هذه الحكايات عن اللغة السنسكريتية الاصلية مباشرة ، وانما نقلها عن ترجمة فارسية وضعت في القرن السادس الميلادي . ونجد المترجم يبين في المقدمة بانه استخدم الحيوانات كيما يجتذب ليس اهتمام الشباب والعوام حسب بل واهتمام الملوك على وجه التخصيص . كما كان الكتاب في الواقع « مرآة للامراء » . وقد قيل عن صوره التي رسمت بالوان مختلفة انها قد استعملت لتزيد من بهجة القارىء ، ولتجعل المفاهيم الواردة في القصص اكثر تأثيرا . وقد اعرب المترجم ايضا عن الامل في ان يستمر الطلب على الكتاب دوما فيما بعد ، وان يعاد استنساخه وتصويره مرارا وتكرارا .

اننا هنا اذن امام كتاب موجه الى الملوك بصفة خاصة ، ومزوق منذ العهود الاسلامية الاولى فما بعد ، ولا بد وان اعتمد على نسخة فارسية اقدم كانت تحتوي منمنمات رسمت بالطريقة المعتادة في البلاط الساساني . ولعل من سوء الحظ ، ان لم تصل الينا نسخ موضحة بتصاوير من هذا الكتاب تعود الى اوائل العصور الوسطى . ومع ذلك فان صور الحيوانات في اقدم مخطوطة لكتابنا هذا كانت قد كتبت في سوريا على اكثر احتمال في حدود سنة ١٢٠٠م الى ١٢٢٠م . (المكتبة الوطنية بباريس قسم العرب رقم ٣٤٦٥) ، وهي لا تزال تحتفظ ببعض المظاهر الشكلية الموروثة وذات علاقة باسلوب البلاط . فكثير من منمنمات هذه المخطوطة قد رتبت بطريقة بسيطة ، وبشكل تآليف متوازية ، حيث يقف حيوان عادة على طرفي محور يكون في بعض الاحيان خياليا ، وفي احيان اخرى في شكل شجرة ، وكل ذلك معروض بطريقة ذات مسحة رسمية . وهناك منمنمات اخرى تمثل حيوانات في حالة حركة ، ولكن هذه المنمنمات شكلية ايضا ، هبط فيها مظهر الحركة او الحيوية الى الحد الادنى . ومع ذلك ، وعلى الرغم من بهائها ، فان الحيوانات تظهر بشكل طبيعي حي . وينبغي الاعتراف بما قد اضفي على هذه الصور من موهبة الكلام ، وهذا ممثل بوضوح في صورة « ملك الغربان » في مجلسه مع مستشاريه . اما المثال الوحيد الذي نرى فيه الطريقة الشكلية الصرفة فهو صورة الغرة . فهذه الصورة تمثل اميرا جالسا ، وقد وقف على كل جانب منه غلام . وقد رسم المنظر على خلفية حمراء اللون ، وشغلت الاجزاء العليا منها بنباتات محورة عن الطبيعة وطائر .

اللوح ص ١٩٠

اللوح ص ٦٣

اللوح ص ٦٢

ولما كانت هذه المنمنمات لم تحفظ جيدا ، فان النمط التصويري هنا يتمثل في صورة مشابهة من الكتاب المكون من عشرين جزءا ، اي كتاب « الاغاني » لابي الفرج الاصفهاني ، الذي انجز سنة ١٢١٩م بعد عمل استغرق اربع سنوات (٧٢) ، ولقد بقيت من هذا الكتاب ستة اجزاء تضم صور غرر هي (المجلد الثاني والرابع والحادي عشر — وهذا الاخير مؤرخ في سنة ١٢١٧م



كليلة ودمنة . مجلس ملك الغربان . من المحتمل انه من سوريا سنة ١٢٠٠ الى ١٢٢٠ ميلادية (المقياس ١٣١×٢٠٢ ملمتر)
مادة عرب رقم ٣٤٦٥ ورقة ٩٥ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية في باريس

(المكتبة الوطنية في القاهرة ، آداب رقم ٥٧٩) ، والمجلدان السابع عشر والتاسع عشر ، في مكتبة الامة (ملت كتبخانه سي اسطنبول : فيض الله رقم ١٥٦٥ و ١٥٦٦) ، والجزء العشرون في (المكتبة الملكية في كوبنهاكن تحت رقم ١٦٨) . ففي خمسة من هذه الاجزاء نجد حاكما مصورا في احدى الوضعيات المميزة له يستقبل اصحاب مقامات عالية ، ويشرب مع فريق من ندمائه ، او يجرب قوسا وسهما ، او يمتطي صهوة جواد ، او يكون وحيدا في البرية يصطاد بعقابه . واخيرا ، فان الشيء الشاذ لكنه ما يزال ملائما للغرة . يرى في مجموعة من نساء البلاط وهن يرقصن ، ويعزفن على الالات الموسيقية ، ويستحممن . فهذه التصاوير شكلية في تأليفها وطريقة رسمها حتى عندما يكون الاشخاص فيها يرقصون أو يعزفون على الموسيقى ، وهذه الصفة الاحتفالية تم اظهارها بواسطة شريط عريض متقن (لم يظهر منه الا الاطار الداخلي حسب) .

اللوح ص ٦٥

فصورة الغرة للامير الجالس الذي يمسك بقوس وسهم ، بصحبة ثمانية من الغلمان ، هي احسن مثال لهذا الاسلوب البلاطي في التأليف ، والذي نجده متناظراً حتى في الاصص الثلاثة التي في مقدمة الصورة ، وفي الصورة الامامية الواضحة للحاكم ، وفي انتفاء اية صفة فردية ، او تعبير او ايماءة واخيرا في وضع الافراد الخالي من كل حركة ، والمتمثل في اشارة الحاكم المقيدة ، والذي توقف عن استعمال سلاحه وراح ينظر الى اللا نهاية . وتظهر اهمية الشخص الرئيس في الصورة ، في ردائه الازرق اللون الغالي الثمن ذى الطيات الموشاة بالذهب ، وكذلك في حجمه ، وجلسته الملكية ، وبصفة خاصة ، بالجنيتين الملحقتين فوقه والممسكتين بوشاح فوق رأسه . ويتضح من طريقة العرض ان هذه الصورة والبقية في تلك المجاميع رمزية ، وانها لا توضح النصوص التي سبقتها . ومع ذلك ، فالشيء الواضح ، هو ان المظهر المميز للحاكم قد تم اختياره بشكل خاص لغرة خاصة مستوحاة من الحكاية التي تعقب الصورة في حالات معينة .

كلية ودمنة الاسد وبنت اوى (دمنة) من المحتمل انه من سوريا سنة ١٢٠٠ الى ١٢٢٠ ميلادي المقياس (١٢٥×١٩١ ملمتر) مادة عرب رقم ورقة ٤٩ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية باريس



فالصورة الامامية تظهر الحاكم وهو يتعاطى الشراب في وضع وجلسة اعتياديتين ، وذلك ما كان يتبع على الاقل في اوائل القرن العاشر الميلادي وفي ورقة من مخطوطة عثر عليها في مصر (فينا المكتبة الوطنية ، فصل الآداب ٢٥٧٥١) . والعلاقة واضحة هنا بين امثلة البدء الساسانية وبين امثلة القرن الثالث عشر .

اللوح ص ٦٥
اللوح ص ٤٥

فتناول موضوع صورة الحاكم ومرافقيه يذكرنا طبعا بصورة الحاكم الجالس في رسوم الكابلا بلاتينا والتي رسمت قبل حوالي سبعين سـنة من ذلك التاريخ . وتصاوير الغرر هنا اكثر غنى في التفصيل والتلوين . فالاشخاص فيها اكثر عددا وهم يكشفون عن سلالة بشرية مختلفة ، هي بوضوح ، السلالة التركية . وهـذا امر يجب ان لا يثير الاستغراب جدا في ضوء الحقيقة المعروفة وهي ان عدة حكام اتراك كانوا يحكمون في مناطق مختلفة من الشرق الاوسط خلال تلك الفترة . ولما كان هذا الامير غير عربي ، فـان سلاحه لم يكـن السيف ، وهو الرمز الاعتيادي العربي للسـلطة الحاكمة ، بل القوس والسـهم وهما رمـز السلطة في مناطق اخرى من الشرق ايضا . وعلى اية حالة ، فان صورة الحاكم التركي هذه الـتي تنتمي باسلوبها الى الفن الساساني ، التي استخدمت الان لتزيين نص عربي كلاسيكي ، تعد مـيزة من ميزات الحضارة العربية في العصور الوسطى ذات المظهر العالمي والمعقد . ومع ذلك ، فان اغفال تثبيت اسم المزوق في التصوير الاسـلامي خلال العصور الوسطى قد تم التغلب عليه ، فزوايـا الاطار الداخلي

للصورة تحتوي اسم « بدرالدين بن عبدالله » وواضح ان ذلك هو توقيع الفنان الذي صنع الصورة الخاصة وربما صنـع الصور الاخرى في مخطوطة الاغاني .

والمعنى الدقيق لتصاوير هذه الغرر كان موضوع مناقشة علمية طويلة الامد . فبالنظر الى طبيعة الموضوع ، قد يميل المرء الى الاعتقاد بان هذه المخطوطة ملكية ، وان التصوير هو رسوم للشخصية التأريخية التي امرت بتزويقها . على انه لا توجد اشارة ضمنية أو صريحة تؤيد مثل هذا الاعتقاد ، كما ان ذلك يؤلف برهانا على العلاقة الملكية المباشرة التي وجدت في نسخة « باريس » من كتاب « كليلة ودمنة » او المخطوطات الاخرى التي تحتوي صور غرر تضم مناظر بلاطية . ومن ناحية ثانية ، فان المخطوطات الملكية قد حددت بهذه الصفة بشكل جلي . وعلى هذا فالنتيجة التي يمكن استخلاصها من ذلك كله هي ان العلاقة الملكية وان لم تكن مستحيلة الا انها مـع ذلك كانت بعيدة الاحتمال . وعلى كل حال ، فان المؤلفات الادبية عادة كانت تعمل بتكليف من الدعـاة الملكيين (كما هو الامر مثلا بالنسبة لكتاب الاغاني) ، وان نسخا فخمة منها كانت تكتب لحساب مستشاري الملك او اعضاء البلاط . واذن فالشيء الذي نراه في هذا ، وفي الحالات ذات الصلة به ، هو ان هذه النسخة ربما كانت قد نسخت عن نسخ ملكية سابقة لثري من افراد الطبقة الوسـطى كان يعيش في احـدى المدن الكبرى . فمثل هـذه الكتب تكون موازية للتحف المعدنية التي تحتوي مناظر ملكية واقطاعية يستنسخها التجار والاغنياء لانفسهم في تقليد واضح للاواني التي تصنع لحساب الطبقة الحاكمة . والمكان الذي نسخ فيه هذا الكتاب المؤلف من عشرين جزءاً والذي احتيج الى اربع سنوات لاكماله ، ما يزال غير معروف . فالعلاقة الوثيقـة بالتحف البرنزيـة المطعمة المصنوعة في « الموصل » بالاسلوب الفني الموصلي ، واستعمال طريقة خاصة في رسـم طيات الملابس ، موجودة في منمنمات المخطوطات المسيحية التي عثر عليها في منطقة الموصل ، كل هذه تشير الى ذلك المركز المهم في شمالي ما بـين النهرين . ففي هذا العصر كانت منطقة الموصل تحت حكم شـخص ارمني ، بدأ سيرته البارزة كمملوك ثم اصبح بمرور الوقت شخصية مسيطرة ، واعترف به ملكا في النهاية . وعلى هذا فقد يكون من المصيب اننا حصلنا على انعكاس لتصاوير « بدرالدين لؤلؤ » نفسه (٧٣) . ذلك لان الكتابات المنقوشة على المعاضد تشير ، على الاقل ، الى ان هذا التشخيص قد تم بعد اكمال التصاوير مباشرة .



كتاب الاغاني المجلد ١٧ . حاكم متوج مع ندمائه من المحتمل انه من شمالي العراق (الموصل) سنة ١٢١٨ـ١٢١٩ ميلادية
مقياس الصفحة ٣٠٦ × ٢٢٠ ملمتر والصورة ١٧٠×١٢٨ ملمتر . مجموعة فيض الله افندي رقم ١٥٦٦ ورقة الصفحة اليمنى
(تصوير جهوي) ملت كتبخانه‌سي . اسطنبول

ولم يكن الاسلوب البلاطي لصور الغرة مقتصرا على المؤلفات الادبية حسب . فقد يوجد هذا النمط احيانا في الكتب العلمية ايضا . فهذا النوع من صور الغرر مثلا موجود في مخطوطتين تضمان ترجمة عربية لكتاب عن « العقاقير الطبية ، وهو كتاب في الاعشاب لديوسقوريدس لا يزال برغم حالته التي لم يحافظ عليها جيدا يمثل عالم نبات روماني وهو متوج مع حاكمين آخرين قديمين يحيطان به من الجانبين (اسطنبول : ايا صوفيا رقم ٣٧٠٤) وبولونا (المكتبة الجامعة قسم الآداب ٢٩٥٤) مؤرخ في سنة (١٢٤٤م) . وبخلاف صور الغرر التي وجدت في كتب المسرات والتي تنحدر بصفة مطلقة من امثلة فارسية ، وتمثل استمرار الاسلوب الايراني العراقي الذي عرفناه في صور سامراء وبالرمو ، فان هذه التصاوير الشخصية والرسوم الاخرى الموجودة في كتب علمية مثل النصوص التي توضحها ، تستند على امثلة بيزنطية .

الفن البيزنطي في لباس عربي

لا بد لنا ان نتذكر بان العنصرين الرئيسين في التصوير العربي خلال العهد الاموي كانا كلاسيكيين وايرانيين، فهذان العنصران الموجودان جنبا الى جنب وبمعزل عن الاختيار المتعمد لمادة الموضوع ، لم يظهرا اي اتجاه اسلامي . اما في العصر العباسي اللاحق للعهد الاموي فقد كان العنصر الايراني هو الغالب . وفي اثناء الازدهار الجديد للتصوير العربي الذي كانت بدايته في اواخر القرن الثاني عشر ، ساد العنصر الكلاسيكي مرة اخرى ، وعن طريق الايحاء البيزنطي هذه المرة . فبعد تطور امتد ستة قرون استطاع العالم العربي ان يدخل التأثيرات الكلاسيكية — البيزنطية في نهجه الخاص بالاشياء . وقد تم تحقيق ذلك عن طريق التمسك بانماط التصاوير البيزنطية ، والتمسك بمظاهر عدة من الاسلوب البيزنطي ، في ذات الوقت الذي تم تكييفها فيه لطريقة الحياة العربية الاسلامية . وهذه العملية تتضح بصفة خاصة في حالة النصوص الاغريقية التي ترجمت الى العربية ، والتي كانت تتوفر لها مخطوطات بيزنطية مزوقة برسوم اشخاص .

وتحليل تصاوير مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩ م والموجودة في « متحف طوبقبو سرايي باسطنبول : احمد الثالث رقم ٢١٢٧) (٧٤) ، توضح هذه العملية . وطبقاً للكتابة التي على الغرة والمحاطة بشريط زخرفي نرى ان هذا الكتاب قد نسخ « لشمس الدين ابي الفضائل محمد » (٧٥) الذي كان يحكم في الظاهر شمالي ما بين النهرين واجزاء اخرى من الاناضول وسوريا ، والذي لم يشخص بعد . اما الناسخ ، والذي يدل اسمه او اسم عائلته على انه كان من الموصل ، فلم يدون تاريخ اكمال النسخ بالتاريخ الاسلامي المعتاد حسب وانما اضاف اليه التاريخ « السلوقي » ايضا (٧٦) بل نراه بشكل غير متوقع ، ينهي خاتمة الكتاب بدعاء باللغة السريانية ، وبذلك يكون قد كشف عن اصله « الغربي » . وهكذا نرى ان كل شيء يشير الى ان هذا الكتاب قد نسخ اصلا في شمالي بلاد ما بين النهرين وربما في سوريا .

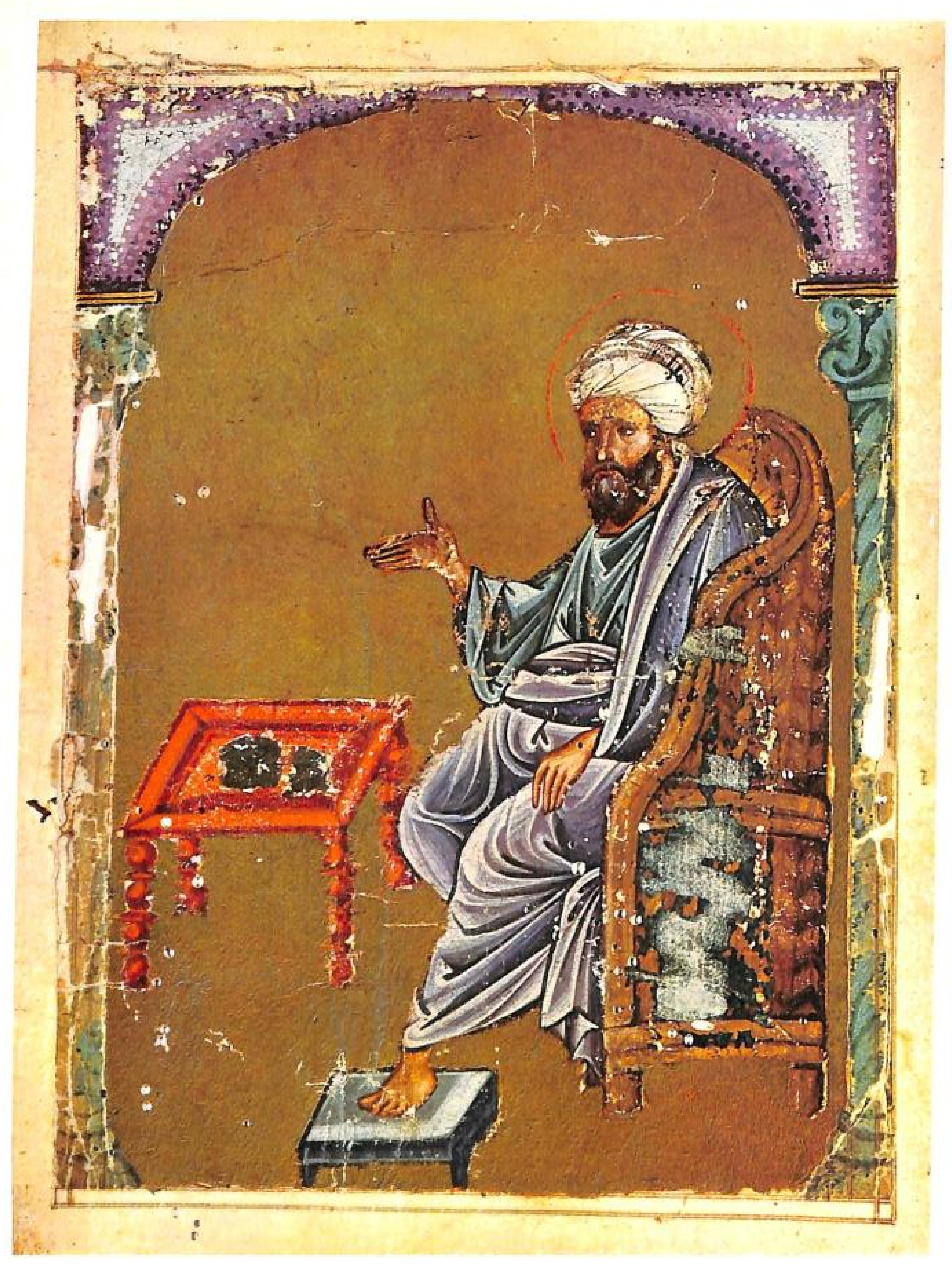
اللوحان ص ٦٨ و ٦٩

يتمثل الموضوع التصويري الاول في صورة غرة رائعة تمتد على صفحتين ، يظهر كل قسم منها صورة اشخاص على خلفية ذهبية اللون داخل اطار بشكل حنية معمارية (الوجه الثاني من الورقة الرابعة) . وفي التصوير الذي في جهة اليمين صورة شخص جالس . يتضح بشكل مؤكد انها صورة « ديوسقوريدس » نفسه ، وهو يخاطب شخصين في الصفحة المقابلة متجهين اليه من ناحية اليسار . وكلا الشخصان الواقفان يحملان كتبا . ويرتدي الحكيم ملابس ذات طابع كلاسيكي ، وعلى رأسه عمامة ، في حين يشاهد تلميذان ، في زي اسلامي ، ولو ان مظهرهما غير شرقي . وذلك لأن هذه الازدواجية التي تعود الى عهد سحيق ، تغدو جلية حين يدرك المرء بان هذا هو تفسير اسلامي لصورة المؤلف شبيهة بما هو موجود منها في مخطوطة ديوسقوريدس البيزنطية الشهيرة التي كتبت قبل سنة ٥١٢ م للاميرة « جوليانا انيقيا » (ڤينا ، المكتبة الوطنية مجموعة غريس) . فالعالم النباتي في المخطوطة الاولى يجلس على كرسي مشابه وقدمه فوق مسند ، كما هو الحال في هذه الصورة ، لكنه يظهر عاري الرأس ويمد يده نحو شابة ترتدي كساء ذا طابع كلاسيكي وهي معروفة باسم « هيروسيس » .

فهنا نرى آلهة الاكتشاف ممسكة بنبات من اكثر النباتات الطبية تأثيراً ، وهو النبات الذي يشبه جذره جسم انسان ، والذي يربط به احد الكلاب وذلك حسب معتقدات قديمة تقول ان هذا الحيوان كان يستخدم لاستئصال ذلك النبات وهذا



من كتاب (مادة الطب) اديو سقوريدس : تلميذان ، شمالي العراق او سوريا ١٢٢٩م (٦٢٦ هـ) المقياس (١٩٥ × ١٤٠ ملمتر) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٢١٢٧ ورقة (٢) الصفحة اليمنى . (الجانب الايسر من المقدمة) مكتبة متحف طوبقبو سرايي ، اسطنبول



من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس . وديوسقوريدس يعلم الطلبة . شمالي العراق او سوريا ١٢٢٩م (٦٢٦ هـ) المقياس (١٩٢ × ١٤٠ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٢١٢٧ ورقة (١) (الصفحة اليسرى الجانب الايمن من القدمة) مكتبة متحف طوبقبو سراي ، اسطنبول

يبطل التأثير المميت له . اما في الترجمة الاسلامية فقد استبعدت الاستعارة والخرافة . وليس من شك في ان احد الاسباب لحذفها هو انها كانت ممثلة في صور اشخاص معترض عليهم ، من امثال صورة امرأة غير محجبة ، وصورة كلب ، وهذا الاخير يعتبره المسلمون حيوانا غير نظيف ، في حين تكون الصورة الاولى غير كاملة الملبس ، وغير مناسبة لأن تصبح مصدرا للالهام . ولذلك حلت محلهما صورة شخصين يهديان صورة اهداء بيزنطية ، ممن نستطيع مشاهدتهما في تصاوير الغرر كحواريين يقدمان اناجيلهما الى السيد « المسيح » او في شكل رهبان يقدمون مؤلفاتهم الى احد الاباطرة ، وهذه الصيغة على كل حال قد اولت وفق المفاهيم الاسلامية . على ان العلاقة قد تغيرت الآن الى علاقة بين الاستاذ وتلامذته ، وان المنظر يمثل معا عملية التعليم والاجازة بنسخ كتاب الاستاذ الذي كتبه طلابه . وهذا واضح من اشارة ديوسقوريدس بالكلام ، ومن الطريقة المحترمة التي تقدم بها تلميذاه ، نحوه ، وهما يحملان نسخة من كتاب الاستاذ ، ويأملان في ان يسمح لهما بتقديمها اليه وتلقي بيانه بالموافقة على ذلك ليستطيعا ، مقابل هذا ، ان يقوما بتدريس ذلك الكتاب . وبعبارة اخرى ، ان المنظر يرمز الى سلسلة التقاليد التي امتدت من العصور الكلاسيكية الى العصور الاسلامية .

على ان المرء لا يمكنه الافتراض بان صورة الغرة المزدوجة قد استندت مباشرة على مخطوطة الاميرة « جوليانا انيقيا » لان الطيات البارزة للرداء الذي يلف جسم عالم النبات الجالس ، والشكل المتقن الصنع للكرسي غير موجودين هناك ، وانما عرفا لنا حسب من صورة مؤلف متاخرة وذات نمط مختلف ، هي صور الحواريين التي تعود الى بداية القرن الحادي عشر في الاناجيل البيزنطية . فمثل هذه التغييرات الشكلية وان كانت طفيفة ، الا انها تقدم برهانا كافيا على ان صورة الغرة لمخطوطة « اسطنبول » كانت تستند على نماذج بيزنطية متأخرة والتي تفسر بدورها الصورة التي تعود الى بداية القرن السادس الميلادي .

اللوح ص ٧١

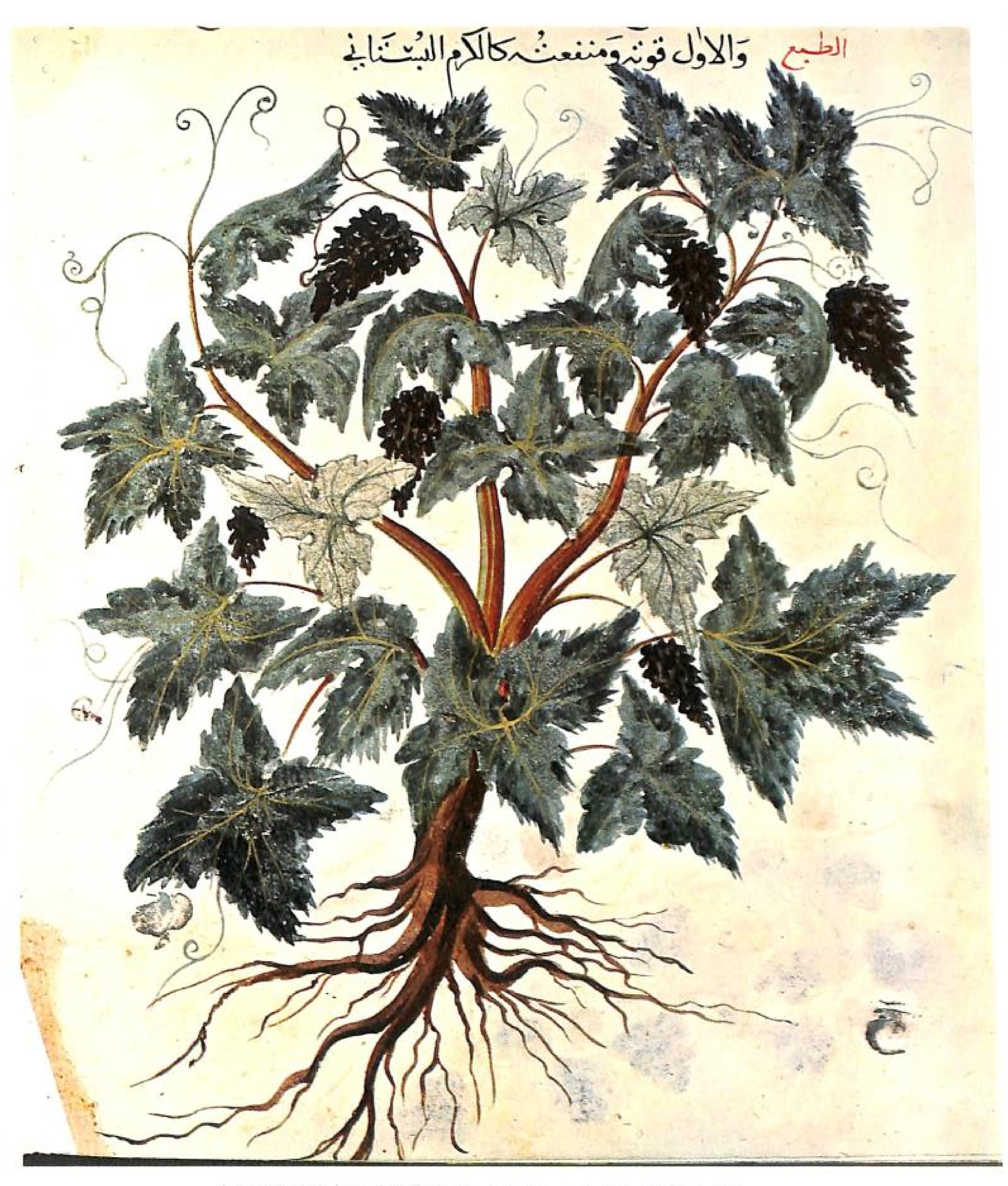
اما الورقة الثانية من المخطوطة العربية فانها تُري ترتيبا آخر لموضوع ديوسقوريدس واحد التلاميذ ، وهي تشير الى توفر اكثر من نموذج واحد لفنان القرن الثالث عشر . ففي هذه الصورة التي تحتل صفحة واحدة ، نجد ان ديوسقوريدس الروماني قد تحول الى شخص مسلم ، واستبدل الكرسي غير الاسلامي بمصطبة واطئة وجدت في الرسوم البيزنطية المتأخرة . ومن ناحية اخرى ، اعيد تصوير شجرة اليبروح كموضوع للمناقشة . فهذه الصورة اقل شكلية من الصورة التي سبقتها ، وينقصها ايضا بهاء الالوان والدقة في رسم ملامح الوجوه . على ان ايا من الصورتين لم تكن لها اية مظاهر رسمية بلاطية ، وان نوعية الصورتين هي الاشارة الوحيدة الى اصلهما الارستقراطي .

من المنمنمات الاخرى في هذه المخطوطة صورتان اخريان تستحقان البحث هنا . فكلتاهما توافقان الحديث المعتاد عن قيمة النباتات الطبية . لكنهما مع ذلك تمثلان وجهتي نظر مختلفتين . فشجرة الكرم (الورقة ٢٥٢ الجهة اليسرى) تمثل نمو النبتة من الجذر الى آخر حالق فيها ، وقد تم تمييز تدرج اللون في الاوراق بشكل دقيق ، في حين رسمت العروق بشكل واضح وكل جزء منها يتحرك بحرية في الفضاء ، وعولجت جميع الاوراق غير المنتظمة بطريقة بدت فيها وكأنها طبيعية . وتلك نسخة صادقة لنموذج كلاسيكي في التصوير ، وهي صادقة جدا لدرجة انها لو لم ترسم على ورقة لكان المرء يعتبرها صورة يونانية « اصلية » ادخلت في كتاب عربي . على ان الشيء غير الواضح في البداية هو فيما اذا كان النموذج يعود الى بداية العهد البيزنطي (القرن السادس ، او ربما اقدم من ذلك) او الى عصر النهضة المقدونية (القرن العاشر او القرن الحادي عشر) . فالمظهر الطبيعي للصورة ورقتها ، واشغالها صفحة كاملة ، كل هذا يؤيد نسبتها الى تاريخ سابق . واهم من كل ذلك من الناحية التاريخية ان صورة

اللوح ص ٧٢



من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس : ديوسقوريدس واحد التلاميذ . شمالي العراق او سوريا ١٢٢٩م
(٦٢٦ هـ) المقياس (١٩٢ × ١٤٠ ملم) جامع احمد الثالث رقم ٢١٢٧ ورقة (٢) الصفحة اليسرى . مكتبة متحف
طوبقبو سرايي ، اسطنبول



من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس : شجرة عنب : شمالي العراق او سوريا ١٢٢٩م (٦٢٦ هـ) المقياس (٢٣٥ × ١٩٥ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٢١٢٧ ورقة (٢٥٢) الصفحة اليسرى . مكتبة متحف طوبقبو سرايي ، اسطنبول

هذا النبات مفقودة في مخطوطة فيينا .

اللوح ص ٧٣

اما نبتة « العدس » (الورقة ٨٠ الصفحة اليمنى) فانها تقف في شكل مغاير تماما لشجرة « الكرم » الكلاسيكية . فهنا نجد ان الصورة كلها قد رسمت في شكل متناظر الاجزاء وجميع الاجزاء المتقابلة متشابهة تماما وتُرى بدون اي تدرج في التلوين . وحين تم تحديدها في النهاية ، تم اظهار العروق بصورة تخطيطية تماما . ولهــذه النبتة ككل ، مظهر زخرفي ربما كانت عناصره المرسومة بدقة ، قد رسمت بطريقة الاستنساخ . والصفة غير العضوية واضحة ايضا فيها بسبب فقدان الجذر (والذي لا يمكن ان يتلاءم مع الرسم المحور لهذا النبات) وكذلك بوضع النبتة افقيا على الصفحة خلافا لاتجاه نموها الطبيعي . ومع ان المنمنمات البيزنطية في مخطوطات ديوسقوريدس من القرن السابع فما فوق تكشف عن اتجاه نحو التبسيط والتحوير فان مثل هذا الاتجاه

من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس : نبتة العدس : شمالي العراق او سوريا ١٢٢٩م (٦٢٦ هـ)
المقياس (١٤٥ × ١٨٠ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٢١٢٧ ورقة (٨٠) الصفحة اليمنى . مكتبة متحف طوبقبو سرايي : اسطنبول



اكثر بروزا في الترجمة العربية . بل قد يقول المرء ان نبتة « العدس » في صفتها المجردة ، تمثل الشكل الاسلامي لتلك النبتة . ذلك لان عملية التحويل هذه والتي برهنت على انها كانت اكثر جذرية من تصاوير ديوسقوريدس بشكلها الاسلامي في الورقة (١) في ناحية اليسار والورقة (٢) في ناحية اليسار ايضا ، ان هذه العملية كانت طبيعية لان الفنانين العرب المسلمين كانوا اكثر تعودا على تصوير النبات ، وبصفة خاصة الاشكال النباتية المحورة ، من تصوير رسوم البشر . وتضم المخطوطة امثلة اخرى متناقضة تماما في الاداء كما في الامثلة السابقة . كما توجد بالطبع ، رسوم نباتات اخرى تبين المراحل الانتقالية . ومن حسن الحظ ، فهناك عدة تصاوير مرسومة باسلوب بيزنطي خالص (الورقة ٦ الصفحة اليسرى فيها صورة انسان ، الورقة ٦٧ الصفحة اليمنى فيها رسوم حيوانات ، الورقة ٩٦ الصفحة اليسرى و٩٧ الصفحة اليمنى فيها رسوم نباتات). وهناك على الاقل صورتان للنبات ويحتمل وجود صور اخرى كثيرة) هما من عمل فنان عربي مسلم ، كما يدل على ذلك توقيعه وهو (عبد الجبار بن علي . .) على الورقة ٢٩ الصفحة اليمنى والصفحة اليسرى .

وقد يتساءل المرء كيف كان من الممكن لمخطوطة ذات منزلة ملكية كهذه لم يحصل فيها تكامل اكبر ان تستعمل فيها صورتان مختلفتان للمؤلف — كما حدث ذلك فعلا — تتبع احداهما الاخرى مباشرة ، وان تعرض رسوم النباتات في اساليب مختلفة تماما ؟ . ان الاستنساخ من المصادر المختلفة يعد مظهرا نموذجيا لانتاج المخطوطات في كل انحاء العالم ، الشرقي منه والغربي خلال العصور الوسطى . واكثر من هذا فجميع المواد الاولية بالنسبة للشخص الملم بالآداب العربية ، تعتبر ظاهرة مألوفة . فحتى النصوص المعروفة جدا والمثيرة للاعجاب ، من كتب المؤلفين في ميادين التاريخ أو العلوم الطبيعية ، مثلا ، تتوفر بكثرة في مقاطع حيث نجد تنوعاً استثنائياً متشابهاً لاشكال من حادثة أو اوصاف لظاهرة طبيعية يتبع بعضها البعض الآخر . والمعتاد ان لا يبذل المؤلف اي جهد في اختيار احسن النسخ ، وانما يختتم القائمة بكل بساطة بعبارة « الله اعلم » ، ليتخلص بذلك من مسؤولية الاختيار الواعي ، وليجعل التقييم بيد الله . وعلى هذا ربما يفترض بان مثل هذه الحالة المزدوجة للمخطوطة قد لا تقلق الامير العربي الذي نسخت له المخطوطة حتى في الحالة البعيدة الاحتمال التي ربما يمتلك فيها عين خبير واع .

واخيرا قد يقال بشيء من التأكيد انه اذا ما فرقت صفحات مخطوطة ديوسقوريدس التي تعود الى سنة ١٢٢٩م ، وجلبت الى سوق الفن في اوقات متباينة ، فان معظم الباحثين سيعزونها الى مخطوطات مختلفة ولذلك فان المظهر المتنوع لهذه النسخة يعطينا درسين مهمين . اولهما ، ان من المهم ان نفهم مجموع العمل الفني . وثانيهما ، ان العامل الحاسم لمخطوطة مايكون في اصلها السابق ، وليس المنطقة التي انتجت فيها ، ذلك لان الاصل يمكن ان يكون مستوردا ، او ان يكون الفنان مهاجرا ، ولذلك سوف يعمل باسلوب مغاير .

فكتاب « مختار الحكم ومحاسن الكلم » لـ « المبشر » (٧٧) . وهو مؤلف من القرن الحادي عشر كتب في موضوعات فلسفية وتاريخية وطبية ، يعرض لنا مواضيع بيزنطية بلباس عربي اسلامي . فهذا الكتاب لم يترجم مباشرة عن اليونانية كما هو الامر بالنسبة لكتاب ديوسقوريدس عن النباتات ، وانما تم وضعه عن حياة واقوال حكماء الاغريق من امثال هوميروس ، وصولون ، وابقراط ، وسقراط ، وارسطو ، وفيثاغورس ، وجالينوس وغيرهم ، وقد اعتمد بصفة استثنائية تقريبا على ترجمات لنصوص اغريقية ، وعالج موضوعاً كلاسيكياً . وقد وصلت الينا على الاقل نسخة مزوقة من هذا الكتاب (متحف طوبقبو سرايي : احمد الثالث ٣٢٠٦) ، وقد اوضح مكتشف هذه النسخة « فرانتس روزنتال » ضياع بعض الصفحات التي كانت تحتوي منمنمات



من كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) تأليف « المبشر » . المؤلفون في وضع زخرفي : سوريا على الاكثر .
النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي . المقياس (٢٥٠ × ١٤٢ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٣٢٠٦
ورقة ١٧٣ الصفحة اليسرى مكتبة متحف طوبقبو سرايي : اسطنبول



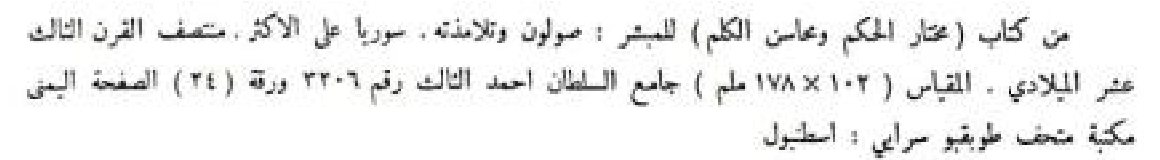
من كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) للمبشر : سقراط وتلميذان . سوريا على الاكثر . النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي . المقياس (١٤٦ × ١٦٤ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٣٢٠٦ ورقة (٤٨) الصفحة اليمنى مكتبة متحف طوبقبو سرايي : اسطنبول

بشكل واضح . وهذه النسخة غير مؤرخة ، غير ان وجود كتابة بالذهب على صفحة العنوان تعطي دليلا تاريخيا يبين بأنها قد كتبت لحساب احد امناء سر « الاتابك يلماى » (٧٨) ، والذي لم تعرف هويته حتى الان . واستنادا الى اسلوب المنمنمات يمكن ان تنسب هذه المخطوطة الى النصف الاول للقرن الثالث عشر وربما كانت من « سوريا » .

يفتتح الكتاب بصورة غرة مزدوجة ، لم تحفظ جيدا نرى في كل صفحة منها صورا نصفية لسبعة من

الحكماء ، وضعت داخل سلسلة من المثمنات ، واشكال رباعية الفصوص نتجت عن شكل هندسي يغطي كل الصفحة . وفي الوقت الذي نرى فيه الحكماء يرتدون الملابس العربية الاسلامية وفي هيئات اسلامية ، فان استعمالهم بمثابة صور لمؤلف الكتـاب ضمن اطار هندسي في مقدمة الكتاب ، وبمثل عددهم ، يعتبر بوضوح مظهرا كلاسيكيا . ذلك لان وجود وحدات لسبعة من الحكماء يشكل وحدة قياسية تصويرية في الفن الكلاسيكي القديم . اما منمنمة الخاتمة المزدوجة فقد حفظت في حالة جيدة . فهنا نرى في كل صفحة صور ستة اشخاص بكامل هيئتهم ضمن اطار مزخرف ، يختلف عن ذلك الذى استعمل لصورة الغرة ، وهو نمط موجود في مجالات الفن الاسلامي . ويضع الاشخاص هنا ما يشبه الطرحة فوق رؤوسهم ، وبذات الطريقة التي يستعملها الرهبان المسيحيون ، ولكن الوعاظ المسلمين ايضا كانوا قد تعودوا على استعمال ذات النوع من الغطاء الذي يغطي العمامة . وعلى النقيض من اشخاص صـــور الغرة ، الذين يرون وهم منهمكون في عدد من الفعاليات المتباينة ، فان اشخاص صور الخاتمة يشاهدون جميعا وكأنهم يتكلمون . وتشير الى ذلك تعبيراتهم المتقدة ، وايماءاتهم العنيفة ، واوضاعهم المتوترة . فالكل قد هيمنت عليهم قوة الكلمة الشاملة . اما الاشخاص الذين في الوسط وفي الجهـــة العليا ، فيبدو عليهم بانهم ينظرون الى الاعلى ويتحدثون بحماسة . ومع ذلك اصبحت اهمية تطلعهم الى اعلى ، وتحدثهم بحماسة واضحة كوضوح عددهم وهو اثنا عشر ، عندما ندرك ان صور هؤلاء الاشخاص تستند

اللوح ص ٧٥



من كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) للمبشر : صولون وتلامذته . سوريا على الاكثر . منتصف القرن الثالث عشر الميلادي . المقياس (١٠٢ × ١٧٨ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٣٢٠٦ ورقة (٢٤) الصفحة اليمنى مكتبة متحف طوبقبو سرايي : اسطنبول

الى تصاوير الانبياء في التوراة (وربما صور الرسل) . واكثر من هذا ، فان الفنان المسلم ـــ طبقا لما بينه (ك. فايتسمان) قـــد يجد بالطبع ان صور مؤلف احدى المخطوطات البيزنطية (من امثال صورتي الغـرة المزدوجة ، التي تضم كل واحدة منهما ستة انبياء من التوراة كما هو موجود في مخطوطة « تورينو) ، قد وضعت في مكان يعتبر بالنسبة اليه هو خاتمة الكتاب . وقد يكون ذلك ناجماً عن وضعه مجموعاته الخاصة لصور المؤلفين في نهايتي المخطوطة ، حيث وضع احداهـا بشـكـل يتناســب مع الاستعمال الاسلامي ، في حين وضع الثانية طبقا للترتيب البيزنطي .

وصور « كتاب مختار الحكم » الختامية تعتبر من الاعمال الفنية الشهيرة ايضا . فقد وضعت صور الاشخاص بحذق داخـل اطار هندسي ، بحيث لا تحول دون ايماءاتهم القوية ، او الانفعالات الداخلية التي كانت تحدث آنذاك . ولكن الشـيء الغريب ، بالنسبة الى تفضيل المسلمين للرسوم ذات البعدين ، هو الاهتمام الظاهر بالصفة التشكيلية التي يعالج بها الفنان صور الاشخاص . وما يزال الشيء الاكثر بروزا ، في الغالب ، هو قوته في منحهم الحيوية ، بل والطاقة المتأججة الـتي تجد لهـا تعبيرا في تحركات البدن ، والايدي ، والعيون . ففي هذا المضمار ، نجد ان هؤلاء الحكماء يذكروننا بتصاوير الكتب التي انتجت في العهد الرومانسي، ولا ســيما الاشخاص في منمنمة « للسيد برتولد ميسـال » في مخطوط محفوظ في « دير فاينغارتن » يعود تاريخه الى السـنوات الاولى للقرن ذاته . ذلك لان من النادر جدا ان يتمكن فنان عربي مسلم من اضفاء مثل هـــذه الحيوية وهذه الصفـة الروحية على صور اشخاص تعد من الطرف تماما ، وان يعرض مثل هذا التدرج في القوة في الخاتمة العظمى لكتابه ،

والمنمنمة النموذجية في هذه المخطوطة تظهر احد الحكماء وهو يواجه مجموعة من الرجال يلقى عليهم احد الدروس . ونجد الاستاذ في بعض الامثلة يحدق في كتاب فيه ما يشبه الكتابة الاغريقية ، او يستشير اسطرلابا ، او يمسك بآلة ، لكننا نجده في الغالب منهمكا في نقاش حي مع تلاميذه . والكل يظهرون في ملابس عربية ، ولو ان الحكماء يضعون على رؤوسـهم الطرحة التي سـبقت الاشارة اليها عند الحديث عن شخوص صور خاتمة الكتاب . وفي هذا نواجه ، بدون شك ، تحويلاً عربياً ، يتمثل هـذه المرة في صورة مؤلف بيزنطي نرى فيه معلما كهنوتيا مع رهبان أو تلاميذ اخرين . ومـع ان الانفعال الداخـلي في المنمنمات التي توضح النص في كتاب « المبشـر » لا تضاهي الصفة الروحية لصور الخاتمة ، فقد تم تمييز الشخصيات المختلفة بكل مهارة ، في حين ان الاشارات الخاطفة في الـكلام ، والمواقف المختلفة المبالغ بها قليلا ، تعطي الانطباع بوجود نقاش محتـدم . وتتجلى كل هذه المظاهر في صورة « صولون » . اما في منمنمة سقراط فاننا نجد حالة تصويرية مغايرة . فبينما لا يزال الحـكيم مصوراً وكأنه يتحدث ، نجده هنا يتقمص دوراً مزدوجا هو دور المحدث والمفكر معا ، والصفة المميزة لمظهر « المفكر » هي الصفة الغالبة على الصورة . ومرة اخرى فان هذا النوع من الصور ، له سلسلة طويلة من السوابق حيث تحول الفيلسوف الاغريقي اخيراً ـــ كما بين (فايتسمان) ذلك ـــ الى احد انبياء العهد القديم . ذلك لان عملية اضفاء الصفة الاسلامية لم تكن تامة كما يتضح ذلك من العمامة التي لم توضع بشكل صحيح على الرأس ، كمـا ان الاهتمام بالتأكيد على الاصل الاجنبي كان من الناحية الاخرى هو المسؤول عن قيام الفنان بتلوين لحية « صولون » باللون الاشقر المائل الى الحمرة وبشكل مخالف لالوان شعر ولحى المستمعين .

اللوح ص ٧٧
اللوح ص ٧٦

وتتكرر ذات الوضعيات والايماءات باستمرار في المخطوطة ، ومن هنا يبدو عليها بانها تقدم مجموعة متقلبة الى حـــد ما . لكنها مزجت بمهارة كبيرة بحيث ان كل صورة بحد ذاتها تخلق انطباعات عن حادث فريد . تمثل بطريقة طبيعية . وفي الوقت ذاته ، فان قوة الالوان وحذف كل التصاوير غير الضرورية ضمن ابنية او منظر بري ، يضيف الى الانطباع المميز نوعاً من الابهة



(مقامات الحريري) ابو زيد يلقي احدى المقامات في نجران (المقامة الثامنة والاربعون) سوريا على الاكثر ١٢٢٢م
(٦١٩هـ) المقياس (١٥٧×٢٠٥ ملم) مادة (عرب) رقم ٦٠٩٤ ورقة (١٤٧) الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية في باريس.

التي نجحت هذه الرسـوم - رغم صغرها - في نقلها . والواقع ان الفنان بتجاوزه التباين بين التحويل الحيوي لقضية الاهتمام الانساني والطريقة الـكبرى للعرض ، قد اوجد صفة خاصة لهذه الرسوم العربية البيزنطية ،

وبالنظر الى التأثير القوي الذي تركه الفن البيزنطي على رسوم الكتب في اوائل القرن الثالث عشر ، فان المرء لا يدهش اذ يجد ذات المصدر قد اثر ايضا في كتاب ادبي عربي ليست له علاقة بالعلوم الاغريقية . هذا الـكتاب هو « مقامات الحريري » (١٠٥٤ ــ ١١٢٢ م) (٧٩) التي وقعت حوادث فصولها الخمسين في مختلف الاوساط العربية الاسلامية . واذا ما نظرنا الى احدى المنمنمات المتميزة من مخطوطة المقامات الحريرية المؤرخة سنة ١٢٢٢ (باريس : المكتبة الوطنية : عرب ٦٠٩٤) فاننا

اللوح ص ٧٩

نفاجيء حالاً بما دعاه (هـ . بختال) بمظهرها « الهلينستي » اذ اننا نرى صفة الحزن التي تميز التصوير البيزنطي بصفة واضحة . ذلك لان الشخص الملتحي من اليسار والذي يمثل الشخص الرئيس ، اي « ابا زيد » انما هو بالاحرى بيزنطي الشكل . وان هذا المظهر يكون اكثر وضوحا عندما يظهر « ابو زيد » وهو يضع على رأسه ذات الطرحة التي يستعملها الرهبان المسيحيون . ومعالجة طيـات الملابس ، وعلى الاخص ملابس الشخصين الموجودين في جهة اليسـار ، لا تزال الى حـد ما معالجة كلاسيكية على الرغم من حقيقة كون التدرج الخفيف من النور الى الظل قد اختفى هنا ، وقد اصبحت طريقة الاداء مستساغة . وبالنسبة للعمارة نجد ان التصميم الثلاثي للخلفية كان مستعملا باستمرار في التصوير والفسيفساء البيزنطية ، كما نجد ايضا القوس الوسطي المميز . واخيراً فاذا اخذنا المنظر بمجموعه فان من اليسير على المرء ان يفترض بان اصله التصويري هو ، كما اوضح « فايتسمان » ذلك ، مشتق من حادثة « غسل القدمين » في الانجيل اذ أن « ابا زيد » يتقمص « دور المسيح » ووضعيته ، ويقترب من الشخص الذي يمثل وضعية « بطرس » المتميزة ، في حين يكون الاشخاص الذين خلفه من الحواريين تماماً .

وبادخال خلفية معمارية اكد الرسام على المكان الذي وقعت فيه الحادثة . فالمنظر في هذا المضمار يختلف عن منمنمة « المبشر » التي تمثل « صولون » والتي تقع داخل بناء ، ومع هذا فان الصورتين مرتبطتين من ناحية صيغة الصورة والاسلوب . ومع ذلك فان هذه الخلفية ما تزال رمزية بدلا من ان تكون مميزة . وليس هناك من علاقة تربط بين الاشخاص والعمارة ، فالعمارة هنا غير مجسمة اي يظهر فيها الطول والعرض حسب ، ولا تظهر فيها الصفة البنائية اذ تبدو وكأنها قطع ورق المقوى . ولا توجد هناك سوى اشارة بسيطة جدا للارضية ، كما لا يوجد اطار يحيط بالصورة .

اللوح س ٧٧

ومن سوء الحظ ، بالنسبة الى هذه المخطوطة ، فاننا لا نعرف معلومات محددة عن المكان الذي نسخت فيه . كما ان المنمنمات في مخطوطة « كليلة ودمنـة » المحفوظة في دار الكتب الوطنية في باريس والتي يظهر انها اقدم من مخطوطة الحريري المتشـابهة معها جدا ، لا تعطينا اي دليل على المكان الذي عملت فيه . ويرى « بختال » بان المكان الذي نسخت فيه كان شمالي سوريا ، وقد قبلت نظريته هذه على وجه التعميم .

المساهمة العربية الاسلامية

اشير في الصفحات السابقة الى المساهمة المهمة التي ساهمت بها عناصر غربية من « ايرانيـة وبيزنطية » ، في فن المنمنمات الاسلامية الحديثة الازدهار آنذاك . ولكن قبل ان يتم تقبل الامثلة الاجنبية الى مثل هذا الحد، نشأ موقف ذهني في الفكر العربي، سمح ، الى حد كبير ، باستعمال المنمنمات . والمسألة التي يدور التساؤل عنها الان هي : ما الذي سبب هذا التقبل الجديد لصـور ذوات الارواح ؟

قـد لا توجد اجابة يسيرة على هذا السؤال . فاذا ما نظرنا اليـه من زاوية اعمق ، فيجب ان تكون هناك بعض العوامل العامة المساعدة على ذلك . ومن بين هذه العوامل الحكم الطويل والمؤثر لبعض الشخصيات البارزة التي مهدت الطريق ، بصـورة مباشرة أو غير مباشرة ، لهذا الازدهـار الجديد . وقد تكون احدى هـذه الشخصيات الخليفة العباسي القدير « الناصر لدين‌الله » (١١٨٠ ــ ١٢٢٥م) (٨٠) ، أو انه هو « بدرالدين لؤلؤ » (١٢١٨ ــ ١٢٥٩م » الوصي الذي صـار بعدئذ ملكا على الموصل . وفي خارج البلاطات ، كان الموسرون من التجار يقبلون على شراء النتاجات الفنية بنطاق واسع . وقد ثبت ذلك من وجود كثير من المواضيع غير الملكية المعروفة لدينا . واشير ايضا ، وبتأكيد مستمر ، في الآداب العربية السابقة لهذه الفترة مباشرة ، الى اهميـة التجار والفئات الاخرى ضمن الطبقـة البرجوازية . وذلك اهتمام يعكس اعتبارهم كطبقة ذات اهمية كبيرة . ومثل هـذا كان يوازيه ثناء دائم على المدن الكبرى في العالم العربي . فقد تجاوزت هذه المدن اوج عظمتها ، وكما هو الحال في الحضارات الاخرى ، فان هذا العصر الذي بدأ به التدهور كان فترة رخاء فني متزايد . اما فن تصوير ذوات الارواح الذي نشأ في المراكز المدنية فهـو استمرار للطريقة الواقعية في التصوير والتي كانت معروفة في مصر منذ بداية القرن الحادي عشر .

يبـدو ان هناك عاملين اضافيين عملا بمثابة محفزين . فالاول منهما ، وقد عرفناه من الاشارات المقتضبة في الادب المعاصر ، هو ظهور موجة من الفنون الشعبية الدرامية ، من امثال التمثيليات « الشيعية » المثيرة للعواطف ، ومسرح الدمى ، ومسرح خيال الظل ، وربما كان الاخير اكثرها اهمية في هـذا الشأن . والحقيقة ان المرء حين يسـمع بتمثيليات خيال الظل التي تبرز منـاظر الابل وهي تسير في الصحراء ، وسفن تمخر عباب البحار ، ومعارك تعج بالمشاة والفرسـان ، وسفن بملاحيهـا الذين‌يتسلقـون الصوارى ، وحصون تهاجم بالآت الحصار ، وصيادى الاسـماك مع شـباكهم ، وصائدى الطيور بمقاليعهم ، فاننا نقترب جدا من المناظر التي ترى في المنمنمات . فهذه التمثيليات كالمخطوطات ، تشتمل بالطبع ايضا ، على مناظر اعتيادية بين شخصين أو اكـثر . وتبدو هذه العلاقة كبيرة الاهمية عندما ندرك ان شخوص خيال الظل معمولة من رقوق جلدية ملونة ، توضـع على سـتارة بيضاء ، وهكذا تكون في شكلها الطبيعي لا تختلف كثيرا عن المنمنمات . واخيرا ، فهناك على الاقل قطعة واحدة تدلل على ذلك من العصور المتأخرة ، وتبين التأثير الذي تركته شخوص خيال الظل على رسـوم الكتب ، تلك القطعة هي مخطوطة من كتاب « كليلة ودمنة » محفوظة في اسـطنبول ، وتعود الى القرن الثاني عشـر (اسطنبول ، مكتبة متحف الاثار ، رقم ٣٤٤) ، فهذه المخطوطة تكشف ، على وجه التحديد ، تأثير شخوص « القره قوز » التركية .

اما العامل الثاني فهو الشهرة الواسعة التي نالتها « مقامات الحريري » . فلقد ظفر هذا الكتاب باوسع تثمين له من لدن المثقفين بسبب الابداع اللغوي فيه . كما انه ايضـا يهيء بطلا ذا مظهر شعبي : هـو « ابو زيد » الواسع المعرفة ، المتشرد ،



(مقامات الحريري) ابو زيد يغادر الحارث) اثناء الحج (المقامة الحادية والثلاثون) . الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي المقياس (٩٢ × ١٨٨ ملم) مادة عرب رقم ٣٩٢٠ ورقة (٦٩) الصفحة اليسرى . المكتبة الوطنية في باريس

المحتال ، الذي عاش بذكائه . واستطاع باستخفافه البارع بالقانون الاخلاقي الرسمي ان يتغلب على صعوبات الحياة المدنية . ففي بعض الامثلة يبدو عليه بانه كان يشبه من ناحية ادبية بعض « العيارين » (٨١) الذين ظهروا مؤخرا في المدن الكبرى في العالم الاسلامي ، وعلى الاخص في بغداد ، في اواسط القرن الثاني عشر وحاولوا ان يطبقوا شكلا متساويا من العدالة الاجتماعية وذلك عن طريق المساواة في الملكية ، ومقاومة الجهود التي تبذلها الحكومات للمحافظة على النظام . ومع انه يعتقد بان المقامات في صياغتها الادبية تمثل نهجا للاسلوب الدرامي فاننا لا نعرف اية نقول مسرحية عامة كانت قد وضعت على اساس تجربة مارسها متشرد مستهتر مثل « ابي زيد » في مسرح الدمي ، أو مسرحيات خيال الظل التي تخص القرن الثاني عشر . ولكن اذا كانت المسرحيات التي تستعمل مثل هذه المواضيع قد وجدت ، فان نصوصها لم تدون غالبا ، وذلك لانها ، قد صنعت لتسلية جمهور غير مثقف ، ولم تكن تتطلب درجة عالية من الدقة الادبية . ولسوء الحظ . فلم تصل الينا شخوص ونصوص خيال الظل التي ظهرت في القرن الثاني عشر . ومع ذلك فان ثلاث مسرحيات لخيال الظل من النصف الثاني للقرن الثالث عشر التي بقيت ، قد قادت المستشرقين الى ان يروا فيها اعتمادا على مؤلف « الحريري » (٨٢) . وكل هذا يؤدي الى الافتراض بانه عندما ازدهرت الفنون الشعبية ، ولا سيما مسرحيات خيال الظل ، في القسم الاخير من القرن الثاني عشر فان هذه المسرحيات ربما كانت تعالج موضوعات لها علاقتها بمقامات « الحريري » . وبالمقابلة فان هذه النتاجات قد استخدمت بمثابة مصدر الهام لكمية كبيرة من صور المخطوطات

وعلى الاخص مقامات الحريري المشهورة .

اللوح ص ٨٢

وحين ننظر الان ، وفي اذهاننا مثل هذه النظرية ، الى منمنمة من منمنمات مخطوطة المقامات التي تعود الى الربع الثاني من القرن القرن الثالث عشر (المكتبة الوطنية باريس مادة عرب ٣٩٢٩) فليس من الصعب ان نرى نماذج المجموعات البشرية والاشارات الدراماتيكية الخاصة بمشاهد خيالات الظل والدمى المتحركة . فحتى النبتة الصغيرة في الوسط تبدو كقطعة من قطع اثاث المسرح التي استخدمت للتدليل على البيئة ، ولذلك فانها لا تؤلف جزءا من خط الارضية العام ، وليست لها اية علاقة بالشخوص المجاورة .

اللوح ص ٧٩

وعلى اية حالة فان هذه التصويرة لشخصية ابي زيد الواضحة لا علاقة لها بمظهر الاصل البيزنطي لمنمنمة مخطوطة المقامات التي يعود تاريخها الى سنة ١٢٢٢ م والمحفوظة في نفس المكتبة . ولسوء الحظ ، فان هذه ايضا واحدة من مخطوطات عربية عديدة تعود الى ذات الفترة ولا تحتوي اية معلومات عن منشئها او تأريخها . اما اسلوبها فيكشف عن علاقة بفن « الموصل » في شمال العراق ، ولو انه ليس مستطاعا الان تحديد منشئها على وجه الدقة ، اما تاريخها فهو الربع الثاني من القرن الثالث عشر وربما القسم الاخير من هذه الفترة .

وحين نأخذ بنظر الاعتبار الواقعية الجديدة التي تعود الى نهاية القرنين الثاني عشر والثالث عشر يتضح لنا حالا ان لذة اكبر توفرها صورة على صفحة كتاب وتسمح بتهذيبات لا يمكن ان تقدمها بيسر صورة على حشوة صغيرة في سقف عال ، او صورة على اناء مقعر . واذا ما توفرت هذه الحالات الملائمة ولا سيما الزخم الحضاري الجديد ، فان النهج الواقعي السابق يكون قد تطور الى تصوير واقعي . ويتضح هذا الاتجاه حين تتفحص احدى المنمنمات في مخطوطة « كتاب الترياق » (٨٣) الذي الف سنة ١١٩٩ م من قبل مؤلف كلاسيكي متأخر غير معروف وردت الاشارة عنه بانه انتحل شخصية (جالينوس) أو شخصية يوحنا النحوي

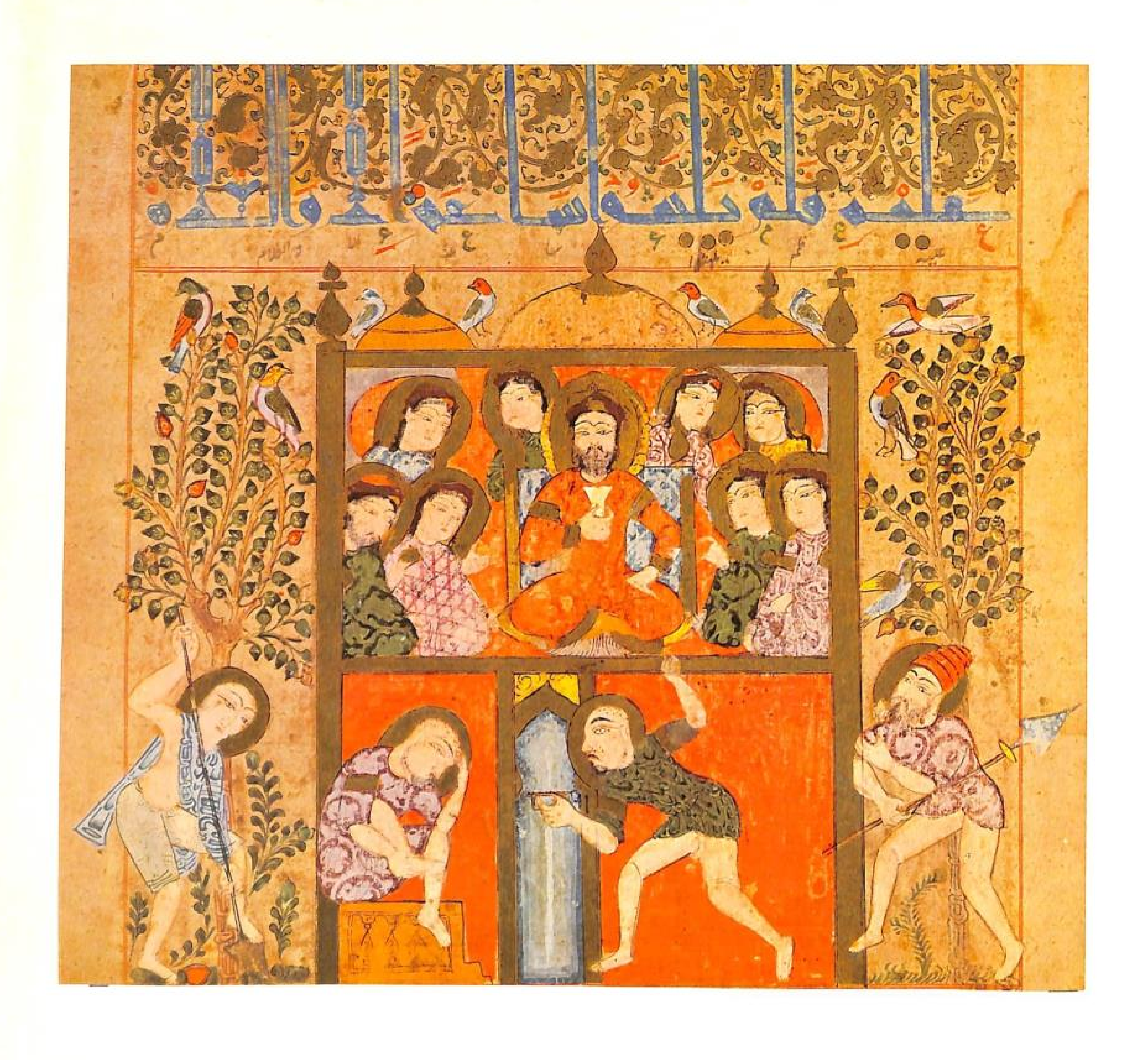
(المكتبة الوطنية باريس مادة عرب ٢٩٦٤) .

اللوح ص ٨٤

فالصورة توضح قصة الطبيب « اندروماخوس » الذي اعتاد الخروج الى الحقول ليشرف على الفلاحين في الوقت الذي يأتي فيه خادمه اليهم بالطعام . وقد عثر في احد الايام على افعى متفسخة في قارورة مختومة فيها شراب استعمل فيما بعد كعلاج لشخص مجذوم . ويصور الرسم مشهدا في الحقول يضم الاشخاص الرئيسين للقصة وهم : الطبيب والخادم الذي يحمل الطعام الضروري في طبق وقارورة ، تظهر في الخلفية ، في الزاوية اليسرى العليا ، في حين كان الفلاحون ، الذين اشير اليهم في النص ايضا ، يحتلون القسم المجاور في الزاوية اليمنى . وقد تم تخصيص الجزء الاكبر من الرسم لفعاليات زراعية مختلفة لم يذكرها المؤلف . وتظهر هذه الفعاليات في شكل تسلسل طبيعي للعمل الجاري في المزرعة : فبعد الفلاحين يأتي الحاصد ، وهو يقطع نبتة بمنجله ، ومن بعده يأتي رجل بدارسة يجرها ثوران ، في حين يقوم فلاحان بتذرية القمح وغربلته . واخيراً هناك حمار صغير يجلب أو يأخذ حمولة اخرى . فكل هذه المناظر تقوم على اساس الملاحظة الدقيقة ، والاهتمام الفائق الذي انصب على مثل هذه التفاصيل ، كالحركات المميزة لمختلف أنواع العمل ، والادوات المستخدمة ، والملابس المتباينة ، والهالات التي تظهر خلف الرؤوس ، والتي كانت غالباً ما تستعمل في مثل هذه الفترة للتأكيد على أهمية هذا الجزء من الجسم (وحتى بالنسبة للطيور) وهذه الهالات وحدها تعد استمراراً مباشراً لسمة تصويرية بيزنطية ، مع انها لا تدل على القدسية . ولكن حتى مثل هذه الصيغة قد تغيرت هي الاخرى : اذ اننا نجد حول بعض هذه الهالات حواني ملونة ومورقة ، وتلك اشارة الى حدوث تطور آخر . وتُظهر المنمنمة تقييدات مقصودة



من (كتاب الدرياق) المنسوب الى جالينوس : الطبيب اندروماخوس يراقب الاعمال الزراعية . شمالي العراق على الاكثر ١١٩٩م (٥٩٥ هـ) المقياس (١٤٠ × ٢١٠ ملم) مادة (عرب) رقم ٢٩٦٤ صفحة قديمة (٢٢) المكتبة الوطنية في باريس



من (كتاب الدرياق) المنسوب الى جالينوس الرجل المفضل المسموم في ايوان الملك الذي انقذته لدغة افعى .
شمالي العراق على الاكثر ١١٩٩م (٥٩٥ هـ) المقياس (١٦٥ × ٢١٠ ملم) مادة (عرب) رقم ٢٩٦٤ صفحة
قديمة (٢٧) المكتبة الوطنية : باريس

اللوح ص ٨٤

في مظهرين حسب ، ومن وجهة النظر العصرية على الاقل . وهناك تفهم بسيط لاظهار البعد الثالث فالبعض منه ادراكه واضح في منظر الدارسة وفي صورة الذاري الذي يقف خلف المغربل . وبخلاف ذلك فان كل شخص قد وضع لوحده في منبسط الصورة . واكثر من هذا — كما اوضح « بشر فارس » مكتشف هذه المخطوطة — فان العلاقة المكانية التي تخص الشريطين الموضوعين احدهما فوق الآخر ، ما تزال على نفس ما هي عليه في المنحوتات الجدارية الآشورية . وثانيا ، ان الاشخاص قد صوروا في شكل جماعي حسب ، فكل عمل يجري بجانب الآخر من دون اية علاقة بينهما . فما خلا الترابط في التأليف والتسلسل في العمل ووقعه العام ، لا توجد اية علاقة متبادلة بين الاشخاص . وهذا الاتجاه الى حشد عناصر منفصلة (وهو الاتجاه الذي يطلق عليه احيانا اسم الاتجاه التنافري) ، قد تم التأكيد عليه اكثر من ذلك بوضع نبتة ، او اشكال عازلة لتفصل بين المجموعات . كما تساهم معالجة الالوان بشكل متفاوت ، في خلق الانطباع بانعدام الاستمرارية . فهذه المظاهر الاسلوبية تجعل المنمنمة تبدو في الاحرى اشبه بعرض مصور لمواضيع زراعية . غير ان ما هو اكثر اهمية من هذه الحدود الوصفية هو امتداد نطاق التصويرة . فعلينا ان نفترض هنا بان الفنان كان يعمل في مركز مدني ، وهو لا يزال في الواقع يكشف عن اهتمام ملحوظ بالفعاليات الزراعية الى درجة انه قد تجاوز الضرورات التوضيحية لذلك . وهذه القصة التي تتعلق بعمل الفلاح توجد ايضا في كل مكان في الفن العراقي المعاصر آنذاك ، كما توجد في مناظر التحف المعدنية المطعمة والفخار . وبصرف النظر عن المظهر الواقعي البارز ، فان المنمنمة جديرة بان تعتبر كموضوع حضاري . فالكثير من كتاباتها ، وقد كتب البعض منها بالخط الكوفي الجميل ، توضح بان هذا الكتاب قد نسخ وزوق كما يظهر من قبل ناسخ شيعي لابن اخيه . ذلك ان كلا الشخصين ينتميان الى عائلة ذات مركز ديني رفيع كما اشير الى ذلك بتكرار لقب « الامام » في سلسلة انسابهما . وبهذه الوسيلة امكن التدليل على ان افراد الطبقة الوسطى ، وحتى من كان منهم من الفقهاء ، كانوا يقتنون الكتب المصورة ويثمنونها ، وانه لم يعد هناك اي تأنيب ديني على استعمالها . ومن سوء الحظ ، فاننا لم نعرف المدينة او المنطقة التي نسخت فيها هذه المخطوطة . لكن يبدو من المصيب ان نفترض بانها قد عملت في العراق وفي قسمه الشمالي على اكثر احتمال .

تفاعل التيارات الحضارية

هناك منمنمات في كثير من المخطوطات في هذه الفترة تجمع بين سمات فارسية وبيزنطية وعربية . وتظهر هذه السمات احيانا بشكل منفصل في منمنمات مختلفة . على ان هناك صورا مفردة تم الدمج فيها بمهارة بين تيارين فنيين أو اكثر .

فمنذ اوائل القرن التاسع كان المزوقون البيزنطيون قد اضافوا في بعض الاحيان الى الرسوم الاعتيادية للاعشاب الطبية التي حوتها مخطوطات ديسقوريدس ، صورا بشرية ، وذلك لغرض الاشارة الى مرض يكون لذلك النبات مفعول خاص ضده ، او لتبيان كيفية جمعه باحسن ما يمكن ، وتحضير الدواء منه . وقد ظهرت مثل هذه « الصور التوضيحية » لاول مرة في نسخة عربية من

من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس : الصيدلية . بغداد (العراق) ١٢٢٤م (٦٢١ هـ) المقياس (١٣٥ × ١٧٤ ملم) رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢١ متحف المتروبوليتان للفن (مجموعة بكست : كورا تمكن برنت) نيويورك .



كتاب ديسقوريدس المنسوخ سنة ١٠٨٣م ، والمعتمد على نسخة مؤرخة سنة ٩٩٠م (ليدن ، مكتبة الجامعة ٢٨٩) [٨٤] .

في هذه المخطوطات البيزنطية والعربية المتقدمة كانت الرسوم البشرية مـا تزال في وضع غير مناسب ، وهي صغيرة جـــدا بالنسبة الى النباتات . ومع ذلك فان سلسلة من المنمنمات في مخطوطة من مؤلف ديسقوريدس مؤرخة سنة ١٢٢٤م (اسطنبول ايا صوفيا رقم ٣٧٠٣) تبين مرحلة اكثر تقدما في تطور هذه الاضافات التوضيحية . فبينما نرى البعض منها ما يزال وثيق الصلة بالاصول البيزنطية ، نجد البعض الاخر منها مناظر واقعية حقيقية ، حســـنة التوازن . وهذا ينطبق بصفة خاصة على الكثير من الرسوم التي توضح كيفية تحضير اشربة طبية . وبالاضافة الى ذلك هناك مناظر مثل معالجة المرض ، او اجتماع الاطباء ، من المحتمل انهـا تعتمد على رسوم مخطوطات بيزنطية اخرى، ولكن هذه المناظر ايضا قد رسمت هي الاخرى بواقعية اكبر . والمجموعة الثالثة مجموعة « عربية » خالصة في مفهومها من امثال المناظر البرية التي ينمو فيها نبات معين ، او وزن دواء في صيدلية تقع في ســوق وهي مجهزة بالادوية تجهيزا جيدا . والشيء البعيد الاحتمال تماما هو ان تكون كل هذه المواضيع ذات الصيغة التصويرية الجديدة قد اخترعت لمثل هذه المخطوطة أو مـا يماثلها ، وربما اشـــتق البعض منها بسهولة من مخطوطات عربية اخرى مزوقة متنوعة مثل « المقامات الحريريـة » . وبسبب عمل اجرامي كانت هـذه الرسوم بين اولى المنمنمات العربية التي اثارت اهتمام الغرب . وقد حدث ذلك قبل سنة ١٩١٠ ، حين تم اقتطاع حوالي احدى وثلاثين ورقـــة من المخطوطة التي تحتفظ بها مكتبة « اسطنبول » وبيعت لمجاميع عامة وخاصة في مختلف انحاء العالم .

اللوح ص ٨٧

والمثال النموذجي لهـــذا المنظر الواقعي الذي اضيف الى نص لم يدلل عليه ، هو صورة « صيدلية » محفوظة في (متحف متروبوليتان للفن) . ففي الطابق الاسفل من الصيدلية نرى صيدلانياً يحضر دواءاً معمولاً بالعسل يراقبه شاب جالس . وقد استعمل القســـم الاكبر من القاعة العليا لخزن جرار كبيرة ، يجري فحص احداها من قبل احـد الحاضرين . اما الشخص الذي في جهة اليسار فيدلل وضعه التأملي على انه هو الطبيب ، والعقل المدبر للصيدلية كلها . وعلى الرغم من الملاحظة الدقيقة لتفاصيل السلوك البشري ، والاهتمام الواضح بتوزيع الاشكال ، فان التصويرة لا تزال ينقصها فهم التجسيم ، والواقع ان التسطح وتنظيم الاطار المعماري فيها ، وحتى صفة الاشخاص المرسومين ، كل ذلك يذكرنا بتوزيع الاشخاص في مشاهد « خيال الظل » .

اللوح ص ٨٧

فبينما يكون النموذج الاصلي لصورة « الصيدلية » والتي يحتمل انها مأخوذة عن صورة حانة ـ كالتي نجدها في مخطوطات « المقامات » ـ فان الرســـم التوضيحي يرافقه فصل خاص عن نبتة « الاتراغالوس » (من الكلمة اليونانية استراغالوس) (٨٥) يكشف عن نمط مغاير من تحول ، يعزي سببه الى تأثير مصدر آخــر . فالنبتة نفسها قد رسمت بطريقة اعتيادية : جذر وفروع واوراق . ولكن بدلا من وضعها في مكان خال ، كما وجد ذلك في المخطوطات البيزنطية ومخطوطات عربية تتبع التقليد البيزنطي . فانها تشترك الان مع منظر صيد يظهر فيه كلب مفترس من وراء سلسلة من التلال يطارد غزالا شـارداً . فهنا لا يوجد اي سـبب واضح لادخال مثل هذا الموضوع مع النبات . ومن ناحية اخرى يلاحظ المرء في منمنمات عدة من نفس المخطوطة ، ان الصورة تجمع النبتة مع طائر او طائرين ، او جندب ، او فراشة ، أو ارنب ، في حين نرى في تصويرة اخرى طائرا يتعقبه نسر . ومن دون الرجوع الى اشكال الرســـوم الآدمية الحقة التي نجدها في تصويرة الصيدلية ، فان الفنان مع ذلك يكشف في كل هـذه المنمنمات عن رغبة واضحة في اضفاء الحياة على رسوم النباتات .

اللوح ص ٨٩



من كتاب (مادة الطب) لديوسقوريدس : شجرة الاتراغوالس بالاشتراك مع منظر صيد . بغداد (العراق) ١٢٢٤م (٦٢١ هـ) المقياس (١٦٠ × ١٩٣ ملم) رقم ٣٧٠٣ ورقة (٢٩) الصفحة اليمنى . ايا صوفيا : اسطنبول

لقد اضيفت رسوم حيوانات ، لم يشر اليها في النص الموضح ، الى رسوم النباتات الموجودة في كتاب ديسقوريدس الذي يعود الى منتصف الفترة البيزنطية احيانا . ولكن في نسخة « ايا صوفيا » اســتفاد الفنان المسلم من الادراك المؤكد للموضوع ، وتوصل الى نتيجة زخرفية ذات اثر مفرح جداً . فالحيوانات التي يطارد احدها الآخر نجدها في كل مكان في المصنوعات الاسلامية التي تعود الى هذه الفترة . فهناك افاريز كاملة من رسوم الحيوانات موجودة مثلا ، بصورة عامة ، على التحف المعدنية الاسلامية . وتلك حقيقة تبين الشهرة الدائمة لصيغة قديمة . وفي جميع هذه الحالات توجد رسوم الحيوانات ولكن بدون عناصر من المنظر البري ، ولذلك تكون صفتها الجسمانية اقل بروزاً .

اللوح ص ٨٩

لكننا نرى في منمنمة ديسقوريدس ، ان تصوير جسم الغزال ووضع سيقانه ، يكشفان عن ادراك كامل للتجسيم في هـذا الموضوع . واكثر من هـــذا فان النباتات الصغيرة ، وكذلك المتراكمات الظاهرة في اشكال تل مثلث الاضلاع ، غير متوازيـة بطبقاتها المنطوية . ومـع انها تجريدية فانها تكون عنصراً مهما في الموضوع . فقد اعطيت رسوم الجبال عملا اضافيا هو مسـاعدة المـرء على رؤية المرحلة السابقة للعملية : فالكلب يندفع بقوة نحو فريسته ، والغزال ينطلق الى ارض مستوية على امـل ان يتمكن من النجاة في مهرب لا عائق فيه . فواقعية العملية والتأكيد على البيئة ، يوضحان تماماً ان صفة تصوير منظر الصيد مشتق من تصويرة في مخطوطة . ولما كنا نعالج موضوعاً كلاسيكياً ، فمن المحتمل ان تكون العناصر المستقاة من مصدر اجنبي في مرحلة من مراحل التطور الداخلة على المشـــهد ، موجودة في مخطوط بيزنطي مصور عن الصيد . ويحتمل ان يكون كتاب « سيدو اوبيان » وعنوانه « القنص بالكلاب » هو مصدر ذلك . وتوجد نسخة مزوقة تزويقا جيدا من هذا الكتاب الذي يعود تـاريخه الى القرن الحادي عشر في (مكتبة مارسيانا في البندقية رقم (٤٧٩) وهذه النسخة تحوي في الواقع مناظر واقعية وحية مماثلة للتصوير العربي وهي على كل حال اوسع مدى .

لقـد انتج الخلط بين صورة النبات ومنظر الصيـد مزيجا مفرحـا لعنصرين متباينين يكمل احدهما الاخر . فمع ان نبتة «الاتراغالوس» ـ وهي شجيرة برية ذات جذر يشبه جذر الفجل ـ كبيرة جدا بالنسبة الى المحتوي ، الا ان صفة المشابهة للشجرة التي اضيفت اليها قد هيأت محورا مركزيا للموضوع ، كما انها من الناحية الاخرى تملأ الفراغ الموجود فوق منظر الصيد وهي بذلك تؤلف الشـكل العمودي الواضح في تصاوير مدرسة بغداد ، الذي يختلف تماما عن مدرسـتي ايران والموصل المعاصرتين . واكثر من هذا فان النبتة ـ وهي لم تعد منطلقة في الفضاء بل راسخة في ارضية المنظر المكمل ـ تظهر في الحقيقة وكأنها غدت جزءا لايتجزأ من المنظر بوضعه الحيوي ، لان الرسام قد وضع « الاتراغالوس » في علاقة مكانية مع الغزال الشـارد . وهكذا اصبحت صورة النبتة الجامدة جزءا من حادث درامي . وعن طريق هذا المزج بين العلم الخالص وهذه الهواية العربية المفضلة ، اي الصيد ، نالت الصورة ، بدون شك ، اعجاب الناس .

تعد مخطوطة ديسـقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م فريدة من نوعها بين المخطوطات العلمية . وسبب ذلك يعود الى جمالهـا الزخرفي ، والى دقة ملاحظة الفنان ، والى الصفة الواقعية لرسومها . فهذه الامور تجعل موطنها موضوعا له اهميته الخاصة . ومع ان خاتمتها لا تبين اية اشارة عن المكان الذي كتبت فيه ، الا ان البحوث التي اجراها « هـ . بختال » لم تدع سـوى شـك ضئيل في ان منشأها كان في « بغداد » وانها قد نسخت من قبل « عبد الله بن الفضل » وقام بتزويقها فنان غير معروف .



من (كتاب الدرياق) المنسوب الى جالينوس : منظر في البلاط الملكي . الموصل على الاكثر (شمالي العراق)
اواسط القرن الثالث عشر الميلادي . المقياس (٣٢٠ × ٢٥٥ ملم) ورقة (١) الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية : فينا

لقد تم الجمع بحذق بين الاسلوب الايراني البلاطي والتصوير العربي الواقعي في منمنمات مخطوطة باريس من كتاب « الترياق » لجالينوس . الذي اشرنا اليه سابقا ، والتي تم نسخها سنة ١١٩٩م . فاحدى منمنمات هذه النسخة توضح حكاية تسميم اكثر الندماء حظوة لدى احد الملوك ، على يد اعدائه ، واخفائه في غرفة في الحديقة . وهناك لسعته افعى وكان لسمها فعل الترياق وبذلك رجع اليه وعيه وتم انقاذه . ففي هذه التصويرة نجد الضحية يفرك موضع اللسعة ، لكن وضعه يشير الى انه ما زال تحت تأثير السم . ولقد تم انقاذه على ايدي بستانيين اندفعا نحوه من الجهة اليمنى ، وما يزال احدهما يمسك بمسحاته . وكلاهما يرتديان الملابس القصيرة المناسبة لعملهما . وهناك بستاني ثالث خلف الغرفة يظهر انه لا يدري بما حدث وهو مستمر في عمله . وفي الطابق الاعلى يشاهد الملك وهو يتناول الشراب مع طائفة من ندمائه . فهذا موضوع بلاطي ، وقد تم انجازه بالاسلوب الايراني الملائم ، وهو ذات الاسلوب الذي استخدم في تصويرة الغرة في مخطوطة (كتاب الاغاني) المحفوظة في اسطنبول .

اللوح ص. ٨٥

اللوح ص. ٦٥

هناك تباين واضح بين التناظر الدقيق في هذا الموضوع وتصويرة الملك في وضعه المواجه ، وتصاوير الاشخاص الجامدة في الجزء العلوي ، وبين الصخب ، والايماءات الحية والاشياء الواقعية التي تشاهد في المنظر الواقعي في الجزء السفلي . وقد تم المزج بين الاسلوبين بصفة جيدة ، حيث احتوتهما معا الاشجار المحيطة بهما من الجانبين . والواقع ان هذه المنمنمة ، بعملية الانسجام بين الطريقتين الرئيستين ، قد حققت تماسكا داخليا اعظم مما هو ظاهر في منظر الزراعة «الخالص» الموجود في نفس المخطوطة ، ولكنها تشبه منمنمة « الصيدلية » في مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م حيث لم تظهر فيها محاولة لا ظهار البعد الثالث .

اللوح ص. ٨٧

وصورة الغرة في مخطوطة اخرى من كتاب « الترياق » تبرز منظرا ملكيا يحتل الجزء المركزي (فينا : المكتبة الوطنية ١ . ف . ١٠) . فهنا ايضا نرى الملك يتناول الشراب وقد احاطت به صفوف مزدحمة من الندماء . وهناك بعض التغييرات المحددة التي يجب ان يشار اليها . فالبدعة ليست في جلوس الملك هنا في الجانب الايسر كيما يفسح المجال لشخص اخر ، لان هذه هي الطريقة المتبعة في مناظر المجالس المعروفة لدينا قبلا من التحف المعدنية المطعمة ، ولكن البدعة هي في الرجل الجالس امام الملك وهو يقوم بشي اللحم على شواية ، وذلك مبهج ، لكن من الصعب اعتباره موضوعا رسميا . وكذلك نرى احد الحاضرين في القسم الاسفل من اليسار قد تجرأ ايضا فادار رأسه وكأنه يهمس بكلمة ما في اذن جاره . واكثر من هذا نستطيع ان نلاحظ تصاوير اربعة عمال خلف القصر ، كل واحد منهم منهمك في بعض الاعمال الاعتيادية . وهكذا تم ادخال الاشياء الواقعية للحياة اليومية في هذا المنظر ، وبهذا تم الخروج عن الرسميات . ولتحديد هذين المنظرين الاخرين اللذين اضيفا ، نقول انهما يتألفان من منظر صيد في الجهة العليا ، ومن جماعة من الفرسان ونساء يمتطين جمالا في الجهة السفلى . ويبدو ان هذين المنظرين ، يصوران شؤون حياة البلاط ، لكنهما في اوضاعهما الطليقة نراهما يخالفان مرة اخرى العرف الصارم الذي يسود تصاوير الغرر ذات الاسلوب الايراني المهيمن والمشتق عن المنحوتات الجدارية الصخرية او الاواني الفضية الساسانية . فالمنظران في الشريطين العلوي والسفلي يختلفان في الاسلوب وفي الشكل عن الرسوم الاعتيادية في المخطوطات العربية . ويحتمل انهما متأثران جدا بتصاوير سلجوقية فارسية معاصرة تشبه تلك التي تكون على شكل اشرطة افقية والتي اكتشفت مؤخرا في مخطوطة « ورقة وگل شاه » (٨٦) في اسطنبول (متحف طوبقبو سرايي حزينة ٨٤١) . ومن سوء الحظ ، ان هذه النسخة الثانية من كتاب « الترياق » غير مؤرخة . ويمكن الافتراض بانها تعود الى منتصف القرن الثالث عشر ، والمعتقد بصفة عامة انها كانت قد انجزت في « الموصل » ايضا . ومثل هذه النسبة قد توضح ايضا وجود العناصر الفنية الفارسية المعاصرة . فنحن نعرف مثلا ، من ادوات تحمل توقيع صانعها ان « الموصل » ،

اللوح ص. ٩١



من (كتاب في معرفة الحيل الهندسية) للجزري . ساعة الفيل . سوريا على الأكثر ١٣١٥م (٧١٥ هـ)
المقياس (٣١٠ × ٢١٩ ملم) رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢٣ متحف متروبوليتان للفن (مجموعة بكست : كورا تمكن برنيت) نيويورك .



تلاوة يعقوبية ـ سريانية للاناجيل دخول المسيح الى بيت المقدس : دير مار متى قرب الموصل (شمالي العراق)
١٢٣٠م (١٥٣١ حسب التقويم السلوقي) المقياس (٢٢٠ × ٢٥٠ ملم) ورقة (١٠٥) الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية : فينا

قد اجتذبت صناع التحف المعدنية من الايرانيين الذي شردهم الغزو المغولي .

وكان التداخل بين مختلف التيارات الحضارية اكثر تعقيدا في الرسوم التي توضح كتب الصناعات، وقد برهن الحكم من نسخها المتعددة على انها كانت شائعة جدا . فالسلطان الارتقي « ناصرالدين محمود » (١٢٠٠ ــ ١٢٢٢) (٨٧) ، الذي كان يقيم في « آمد » (٨٨) بشمالي بلاد ما بين النهرين ، كان من المعجبين بمختلف الحيل الميكانيكية التي صنعها احد مهندسي بلاطه ، ولذلك طلب اليه في سنة ١٢٠٦م ان يؤلف كتابا عن تلك الحيل . وكانت نتيجة ذلك كتاب « الجزري » (٨٩) ، المعروف باسم « كتاب في معرفة الحيل الهندسية » . والمعرفة العلمية الضرورية لمثل هذه الالات المتحركة ذاتيا تقوم على اساس الاكتشافات الرياضية الميكانيكية التي وضعها « ارخميدس » وغيره من العلماء الاغريق ، واصبحت بالتالي مألوفة عن طريق المؤلفات الاغريقية التي وضعها امثال « اهرون الاسكندري » و « فيلون البيزنطي » . ولما كانت الكتب الكلاسيكية تضم رسوما توضيحية لتبين طبيعة ووظيفة مختلف الحيل ، فقد انتقلت تلك الصور مع الترجمة العربية . وهكذا جاءت فكرة استعمال الرسوم في كتاب « الجزري » من اصول كلاسيكية ، ومع ذلك بقيت الصفات الهندسية الاساسية وحدها ، وبعض التفصيلات على ما كانت عليه في الاصول الاغريقية السابقة لها . اما الصفة العامة لهذه الرسوم فهي شرقية .

اللوح ص ٩٣

تؤلف المنمنمة المحفوظة في متحف المتروبوليتان للفن ، وهي ساعة على شكل فيل ، نموذجا مثاليا . فهذه المنمنمة منزوعة من مخطوطة يعود تاريخها الى سنة ١٣١٥م وغير معروفة المنشأ ، ولكن يحتمل انها من سوريا . ومع ان رسوم هذه المخطوطة متأخرة باكثر من مائة سنة عن الرسوم الاصلية لها ، وانها لهذا السبب تكشف عن بعض التغييرات في اسلوب معالجة رسوم الاشخاص ، الا ان هذا المثال قد تم اختياره لان التفاصيل الفنية الاساسية فيه في حالة احسن من تلك الموجودة في النسخة المؤرخة سنة ١٢٥٤م (متحف طوبقبو سرايي : احمد الثالث ٣٤٧٢) ، والتي تتبعها بدقة في الغالب .

فالساعة تؤشر مضي الساعات في ثلاث طرق متباينة . فمن الناحية العملية يمكن قراءة الوقت اولا من ميزان تشير اليه صورة شخص دائر في اعلى الفيل ، وثانيا من قرص كبير (غير مرئي في هذه المنمنمة) على قمة هيكل يشبه القلعة قائم على ظهر الفيل ، حيث تتحول سلسلة من الفتحات السوداء الواحدة تلو الاخرى الى فتحات بيضاء بمضي كل ساعة . والغرض من الطريقة الثالثة يكمن في قيمته الترفيهية . والواضح ان هذا الغرض هو اساس الاختراع كله . ففي كل نصف ساعة يصفر الطائر الواقف في اعلى القبة ويستدير في الوقت الذي يضرب فيه الفيّال الفيل بفأسه ، ويحدث صوت دقة بمضرب الطبل . وبالاضافة الى ذلك ، يحرك الرجل الصغير ، الذي يبدو عليه وكأنه يتطلع من نافذة في جهة اليسار العليا ، ذراعيه وساقيه ليحمل النسر في الجهة السفلى على اطلاق بندقة . وعندما تتحرك هذه البندقة الى الاسفل تجعل التنين يستدير الى ان تهبط بصفة نهائية في الزهرية على ظهر الفيل ، ومن هناك تسقط في جوف الحيوان لتمس ناقوسا من النحاس ومن ثم تستقر اخيرا في طاس صغير ، وبذلك يستطيع المشاهد ان يعد انصاف الساعات التي مضت وذلك باحتساب عدد الكرات الصغيرة التي تجمعت في الطاس . وهذه الآلة التي تتحرك ذاتيا تذكرنا بالساعات المتقنة الصنع التي عثر عليها في قاعات الاستقبال الرسمية وكنائس المدن التي تعود الى القرون الوسطى والتي يكون فيها مضي الوقت اكثر اتقانا وذلك عن طريق التمثيل المسلي للتماثيل المتحركة .

وفكرة الفيل الذي يحمل هودجا متقن الصنع اشبه بالبرج ، فكرة شرقية وقد جاءت في الاصل من الهند . ولذلك لم

يغب عن ذهن الفنان ان يصور الفيّال في صورة رجل هندي غامق البشرة لا يرتدي سوى سروال وطرحة صغيرة . ومع ذلك فان منخس الفيال والفأس ، وان كانا قد صنعا طبقا للمواصفات التي اعطاها « الجزرى » فانهما غير هنديين على وجه التأكيد . وقـد حدث هذا التغيير لان صورة الهندي المستعملة على نطاق واسع في العالم العربي كانت رمزا لـ « زحل »،الذي كان يصور عادة بمثل هذه الاداة كشعار له . ونجد هنا كذلك عقيدة شرقية اخرى كانت سابقة للاسلام بآلاف السنين ، تم الكشف عنها في معركة تهديد رمزية بين الطائر الذي يمثل السماء والنور ، والافعى التي تمثل الظلام والجحيم . وعلى الرغم من هذا العرض للاشخاص والافكار الشرقية فقد تسـللت بعض المفاهيم الاغريقية الى التصويرة . فالفيل يرى بدون اي مفصل في سيقانه ، وفي هذا المجال تم اتباع الاعتقاد الاغريقي القائل بان هذا الحيوان لا مفصل لـه . وكذلك حذا الفنان حذو الاصول البيزنطية بان جعل جذع الفيل طويلا جدا ورأسه عريضا .

اللوح ص ٩٣

يتضح من الامثلة التي اشير اليها حتى الآن ، وعلى الرغم من القرارات الدينية المقيدة ، بان المصورين المسلمين استطاعوا ، ليس انجاز اشكال مميزة للتعبير حسب ، بل كان عليهم ان يثبتوا وجودهم عندما وجدوا انفسهم مضطرين الى التنافس مع الاشكال التصويرية الايرانية والبيزنطية العريقة . وتصبح قوة اسلوبهم اكثر وضوحا عندما يدرك المرء انهم تركوا تأثيرهم في تصاوير المخطوطات المسيحية التي نسخت في العالم الاسلامي . فلقد اشرنا قبلا الى نسخة من انجيل قبطي مؤرخ في سنة ١١٨٠م ومحفوظ في دار الكتب الوطنية في باريس والذي يكشف عن هذا التأثير في مصر . ونستطيع ان نضيف الى هـذه المخطوطة ، بعض المخطوطات المزوقة التي نسخت في بلاد ما بين النهرين لافراد من الطائفة السريانية اليعقوبية .

اللوح ص ٩٤

تكشف منمنمة دخول « المسيح » الى « بيت المقدس » في مخطوطة (قراءات الاناجيل) السريانية ـــ التي نسخت سنة ١٢٢٠ م في « دير مار متي » (٩٠) قرب « الموصل » (مكتبة الفاتيكان ، سيرياكو ٥٥٩) ـــ عن الصور المتنوعة للتأثير الذي احدثه الرسامون العرب المسلمون من بلاد ما بين النهرين ، وعلى الاخص رسامو منطقة الموصل . فكثير من صور الاشخاص يشبه ما هو موجود منها في المخطوطات العربية بالنسبة الى الملابس ، والعمائم المستعملة ، وفي السحنة الشرقية للوجوه ، وفي الانوف الكبيرة المقوسة ، وفي الايماءات الحية . وهذا ينطبق بصفة خاصة على سكان « القدس » الذين يشاهدون في ناحية اليسار وفي الجهة الامامية . وحتى في سلوكهم يذكرنا هؤلاء الاشخاص بجزئيات في منمنمات عربية . فمثلاً نرى احد الرجال وهو واقف امام بناية يستدير نحو صاحبه بذات الطريقة التي نشـاهدها في صورة المرافقين في الناحية اليسرى من منمنمة الغرة في كتاب « الترياق » المحفوظة في مكتبة « فينا » . وهناك مظهر بارز آخر هو استعمال الهالة لكل الاشخاص تقريباً ، لا للمسيح والقديسين حسب ، كما يتوقع المرء ان يرى ذلك في مخطوطة مسيحية مشتقة من اصل بيزنطي . فوجود الهالات حتى للجنود في مشهد (مذبحة الابرياء) يشير بوضوح الى ان الرسام قد تبنى الاستعمال غير المخصص الشائع في المنمنمات العربية . فالتحوير في تصوير الاشجار والجبال وتكوينها قد جرى بالطريقة العربية الخالصة كما هو الامر بالنسبة الى القليل من العناصر المعمارية . فالعنصر الاسلامي الخالص في هذه المنمنمة هو الاطار المشغول بالرقش العربي (٩١) من الجهة العليا ، والذي نجده في هذا الموضوع ايضا في بعض المنمنمات العربية . ونجد مثل هذه العلاقات ، بالاضافة الى اخرى غيرها ، بارزة جدا في هذه المخطوطة ، وكذلك في مخطوطة اخرى وثيقة الصلة بهـا ، ومن نفس التاريخ موجودة في المتحف البريطاني والتي كان يعتقد ـــ قبلا ، وفي ضوء اسلوب تصاويرها الاقدم ـ بان المدرسة السريانية اليعقوبية تمثل احد المصادر الرئيسة لفن التصوير عند العرب المسلمين . ومع ذلك فقد كان (هـ. بختال) اول من اوضح بان نقاط المشابهة هـذه انما هي عناصر اجنبية ذات اسـلوب بيزنطي ، بينما تكون اعتيادية في التصاوير العربية الاسلامية . فالاسبقية يجب ان تعطى للتصاوير الاخيرة .

اللوح ص ٩١

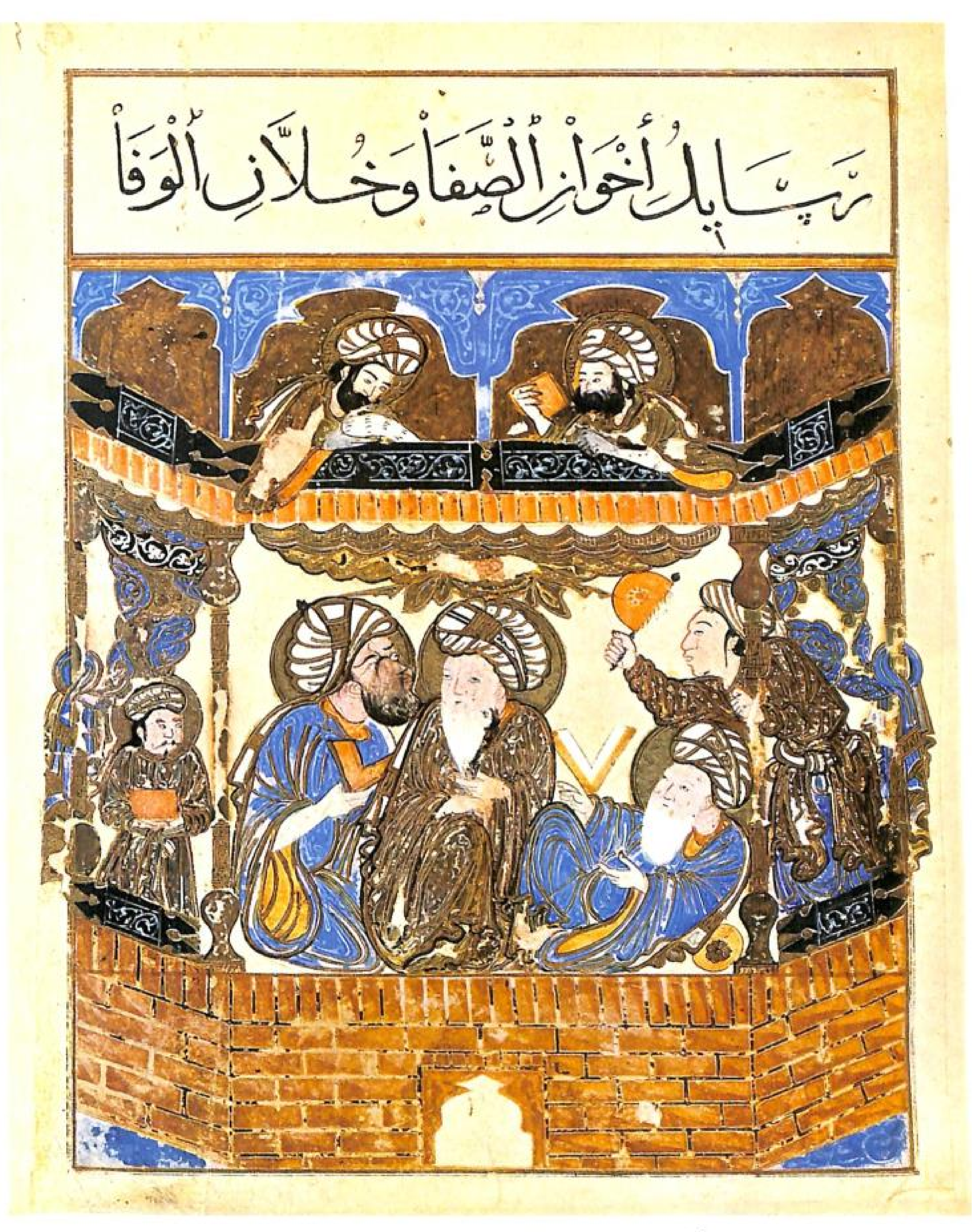
انجاز بغداد

على الرغم من ان تحليل تصاوير مخطوطة ما باساليبها الحضارية المتنوعة التي تحويها ، مهمة شاقة ، فان مؤرخ الفن يدرك جيداً بان القيمة تعود الى الاسلوب الناضج المتكامل ، الذي يستطيع بـه الفنان حتى وان استوحى بعض المفاهيم السابقة في هذا الشأن ، ان يعيد تشكيلها بطريقة تصبح فيه شيئاً جديداً واصيلاً . وحسبما نعرفه ، فان فن التصـوير العربي بلغ قوة تكامله التام بعد سنة ١٢٠٠ الميلادية بفترة قصيرة في عاصمة الخلافة العباسية ، وبلغ مجـده الكامل هناك في الربع الثاني من ذلك القرن ،

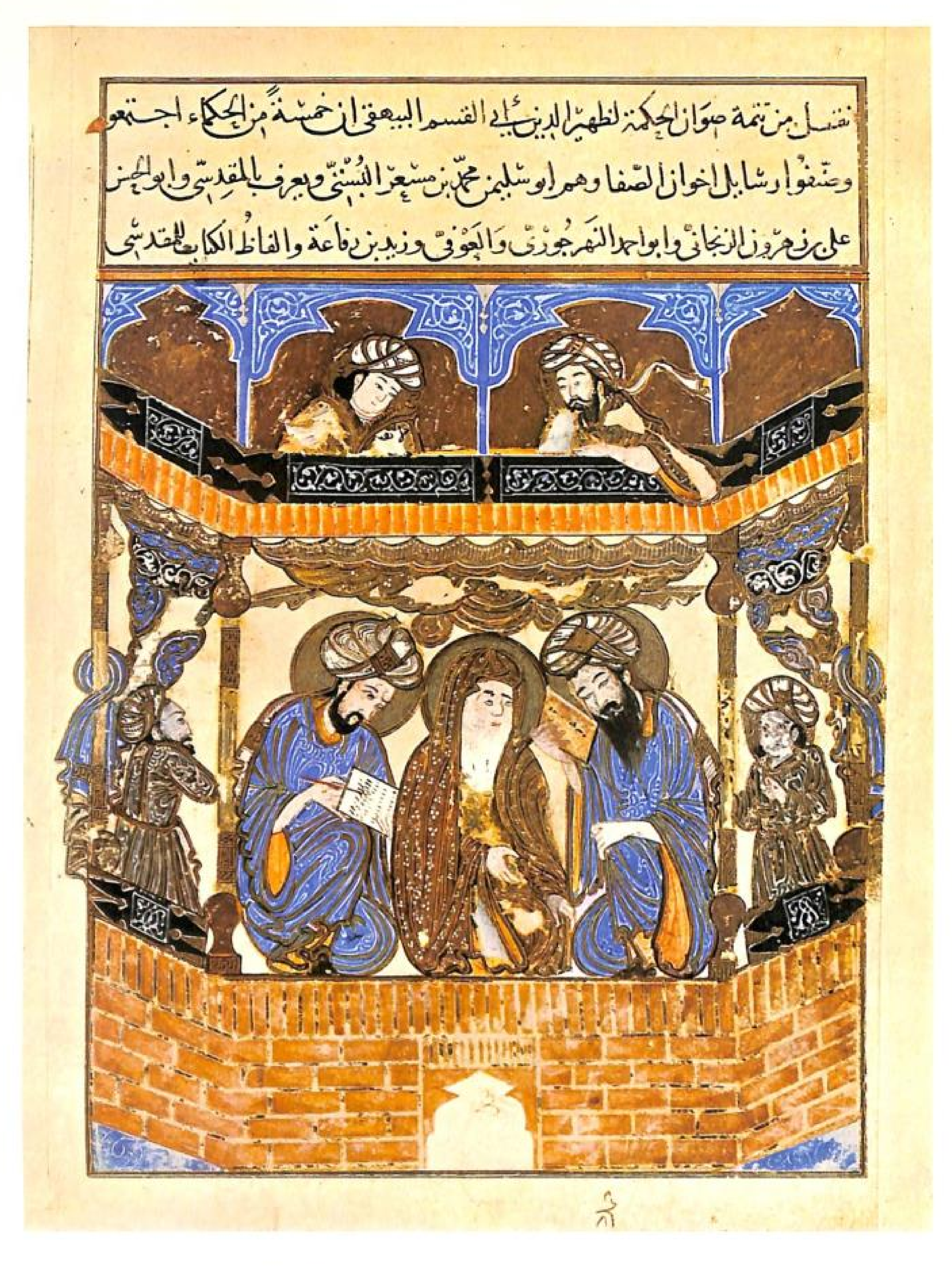
وشاء القدر ان تكون اول اشارة تدلل على هذا التطور ممثلة في مخطوط عن الطب البيطري الخاص بمعالجة الخيل ، هو «كتاب

من (كتاب البيطرة) تأليف احمد بن حسين بن الاحنف فارسان : بغداد (العراق) ١٢١٠م (٦٠٦ هـ)
المقاس (١٢٠ × ١٧٠ ملم) جامع السلطان احمد الثالث رقم ٢١١٥ ورقة (٥٧) الصفحة اليمنى . مكتبة متحف طوبقبو سرايي : اسطنبول





من كتاب (رسائل اخوان الصفا) المؤلفون والمستمعون . بغداد (العراق) ١٢٨٧م (٦٨٦ هـ) المقياس (٢٠٠ × ١٧٤ ملم) مجموعة اسعد افندي رقم ٣٦٣٨ ورقة (٤) الصفحة اليمنى . يسار المقدمة مكتبة جامع السلطان سليمان : اسطنبول



من كتاب (رسائل اخوان الصفا) المؤلفون يملون على المستمعين . بغداد (العراق) ١٢٨٧م (٦٨٦ هـ)
المقياس (٢٠٢ × ١٧٣ ملم) مجموعة اسعد افندى رقم ٣٦٣٨ ورقة (٣) الصفحة اليسرى . يمين المقدمة مكتبة جامع السلطان سليمان : اسطنبول

البيطرة » لاحمد بن الحسين بن الاحنف (٩٢) وطبقـاً للـكتابة في خاتمة هذه المخطوطة المحفوظة في دار الـكتب المصرية (رقم ٨ ف ، خليل اغا) فان هذا الكتاب قد نسخ في بغداد سنة ١٢٠٩ م . ولسوء الحظ ، فان المنمنمات التي فيه لم يحافظ عليها بصفة جيدة . ولـكن هناك نسخة اخرى من نفس المخطوطة كتبها نفس الناسخ بعد سـنة واحدة من ذلك التاريخ ، تحوي تصاوير من ذات الاسلوب تماما (متحف طوبقبو سرايي : احمد الثالث ، ٢١١٥) . وعلى الرغم من عدم وجود مخطوطات اغريقية ما زالت باقية تتناول معالجة الخيول تسبق القرن الحادي عشر إلا اننا نستطيع ان نفترض على وجه التأكيد بان هاتين المخطوطتين العربيتين ومنمنماتهما قد قامتا تماما على اصول بيزنطية سابقة . بل ان هناك مثل هذه المخطوطة ايضـا في اسطنبول وهي تحوي رسوما تبين ان وجوه الرسوم الآدمية قد رسمت بشكل مجسم ذات خدود حمر ، وعيون غائرة ، وطيات ملابس حسب الطريقة البيزنطية ، وتلك اشارة تدل على ان التصاوير تمثل مرحلة ما تزال اقرب الى النموذج الاغريقي المفقود في الوقت الحاضر (سليمانية ، فاتح ٣٦٠٩) . ومع ذلك ، فان ما وجدناه في هاتين المخطوطتين اللتين تعودان الى السنتين ١٢٠٩ م و ١٢١٠ م لا يعطينا ، لاول وهلة ، دليلا على مثل هذه السوابق .

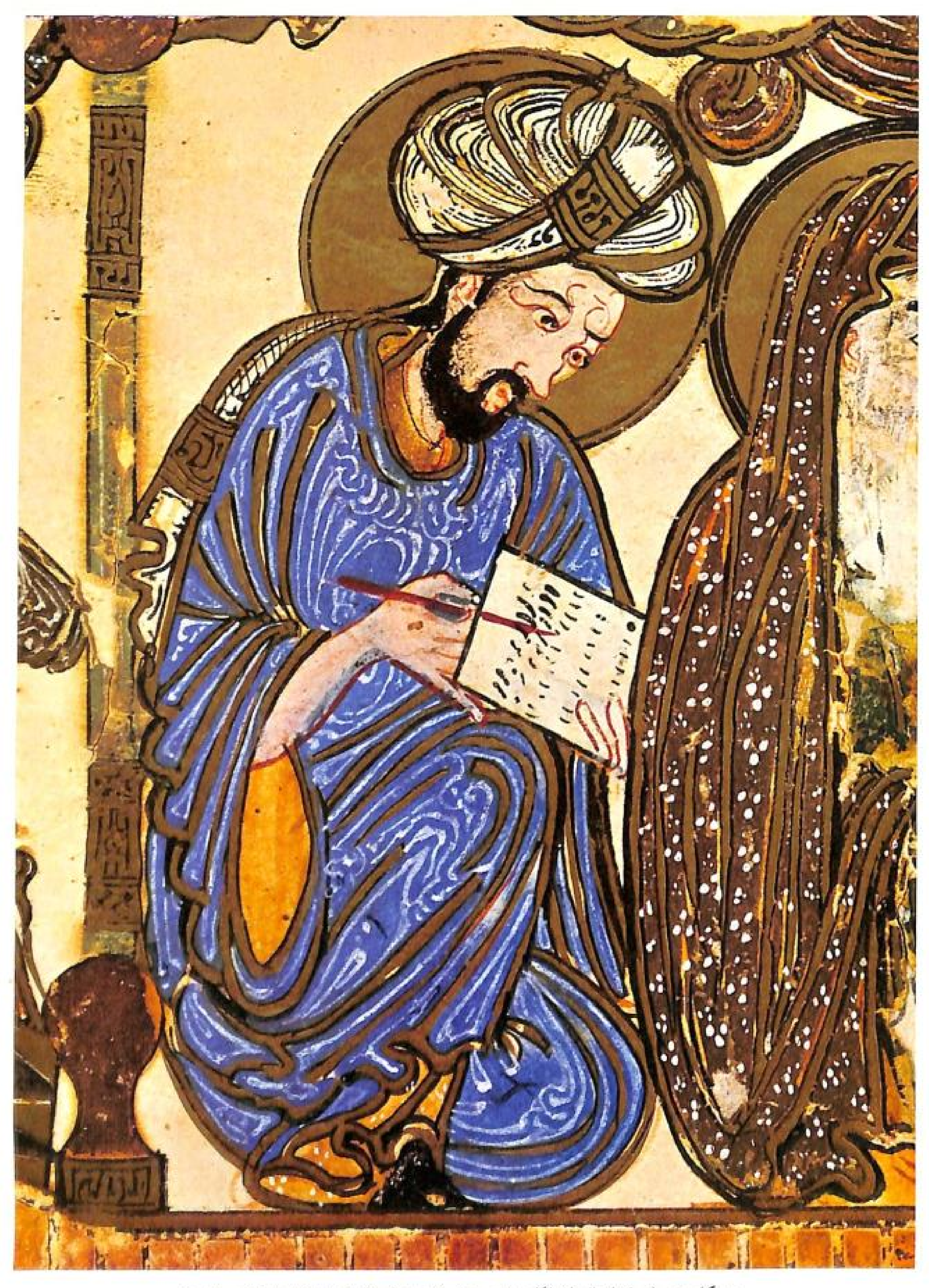
والصفة المميزة للنص لا تتطلب وجود منمنمات متقنة . فالعادة الجارية هي ان يحضر شخص أو شخصان مع جواد عليل ، وان يقف الجميع على خط ارضية ذات اعشاب ونباتات قليلة . على ان هناك منمنمة واحـــدة مستثناة ، مرسومة بالطريقة الواقعية نرى فيها فارسين على ظهري جواديهما المنطلقين . وبسبب الحركة الطبيعية للجوادين ، ولراكبيهما ، فان رسوم الوجوه ، والملابس ، لا نستطيع ان نتبين فيها وجود مثال سابق لها من حضارة اخرى . ويبدو انها اتاجات مثالية من وسط عربي . بل ان المنمنمة تحدث ، بطريقة محدودة ، تأثيراً غفل عنه الفنانون الآخرون . فمع ان الارضية قد رسمت بطريقة ساذجة كما هو الامر بالنسبة الى كل المنمنمات الاخرى ، فان حركة الرجلين التوافقية تخلق احساسا بالعمق . ويتعزز هذا الانطباع مرة اخرى بالحقيقة التي توضح ان الفارس الابعد قد وضع في مستوى اعلى قليلاً . وهذا الاحساس بالعمق يؤيد انطباعنا عن الحركة الخالية من الموانع ، ويجعلنا نعجب بالسهولة التي استطاع بها الفنان ان يعبر عن وسط التصويرة . وبغض النظر عن الصفات الاساسية ، فان هاتين المخطوطتين المتماثلتين جداً ، (والمخطوطة التي ستجري مناقشتها الآن) ذات اهمية عظمى ايضا لانهـا من الوثائق المهمة التي يمكن الاعتماد عليها لتكوين فكرة عن الصفات البارزة لاسلوب التصوير البغدادي .

اللوح ص ٩٧

ذلك ان مرحلة النضوج التام ممثلة خير تمثيل في منمنمة غرة مزدوجة في نسخة من مخطوط (رسائل اخوان الصفا) (٩٣) ، وهي موسوعة علوم تعود الى القرن العاشر وذات ميول شيعية متطرفة . وهاتان المنمنمتان في مخطوطة جاء في خاتمتها انهـا نسخت في بغداد سنة ١٢٨٧م . ولذلك فهما وثيقتان متأخرتان عن الغزو المغولي المدمر للعاصمة العباسية الذي وقـــع في سنة ١٢٥٨م . ومع ذلك فان هاتين المنمنمتين لم تظهرا ايا من العناصر القادمة آنذاك من فنون الشرق الاقصى ، تلك العناصر التي اخذت تغدو واضحة فيما بعد . وهاتان المنمنمتان وان كانتا قد رسمتا في اواخر القرن الثالث عشر الا انهما مع ذلك تمثلان الاسلوب البغدادي الخالص في اوج عظمته وفي مظهره الاكثر حيوية .

اللوحان ص ٩٨ — ٩٩

وبينما يعطينا العنوان على الصفحة اليسرى اسم الكتاب، فان العنوان الذي على الصفحة اليمنى يشير الى اننا الان في حضرة المؤلفين الخمسة لهذا الكتاب وهم : ابو سليمان محمد بن مســعر البستي المعروف بالمقدسي (٩٤) وابو الحسن علي بن هرون الزنجاني (٩٥) ، وابو احمد المهرجاني (٩٦) والعوفي ، وزيد بن رفاعـــة . و « صورة المؤلف » اختراع كلاسيكي قديم استعمل



من كتاب (رسائل اخوان الصفا) الكاتب (صورة تفصيلية) بغداد (العراق) ١٢٨٧م (٦٨٦ هـ) مجموعة
اسعد افندي رقم ٣٦٣٨ ورقة (٣) الصفحة اليسرى . مكتبة جامع السلطان سليمان : اسطنبول

قبلا وعلى نطـــاق واسع في اوراق البردي . وبعد التوصل الى اختراع الكتاب بشكله الحالي في نهاية القرن الاول الميلادي استمر استعمالها بصورة عامة في بداية الكتاب . والواقع ، ان احد مؤرخي الفن المشهورين قـد اوضح بان « صور المؤلف في مخطوطات القرون الوسطى تتفوق من الناحية العددية على اي نوع آخر من المنمنمات » . وهكذا يمكن التأكيد على انه ليس هناك موضوع آخر ظفر بمثل هذا الاهتمام في العصور الوسطى ، وان الفكرة الاصلية في هاتين الصورتين قد هضمت جيدا في مفاهيم الحضارة العربية الاسلامية ، ويمكن اعتبارها تاجا مميزا ، يمثل الوحدة السعيدة للعالم العربي وللتصوير العربي على احسن شكل .

اللوحتان ص ٩٨ – ٩٩

والامر الذي يثير دهشة المرء لاول مرة في هذه المنمنمة هو اختلاف الوانها عن التصاوير التي سبق بحثها . ففي هـــذه المنمنمة تكون الالوان السائدة هي الالوان الحمراء والزرقاء والخضراء . وهنا نجـد بدلا من اللون الازرق لونين رماديين ولونـا ذهبيا وآخر اسود . والانطباع الثاني الذي تكون لدينا هو اننـا ظفرنا في النهاية باهتمام حقيقي بالمكان ، وباقواســـه المعقدة ، واشكاله الزخرفية المتنوعة ، وستائره الملفوفة على الاعمدة ، وكل هذه قد رسمت بدقة . فترتيب الجوانب بناء مضلع من زاويـة يعطي درجة معينة من العمق للتصويرة. ويعزز هذا الانطباع بشكل اكثر بالخلفية الرمادية المعتمة القائمة وراء الشخصين في الطابق العلوي ، والتي تضمنت بوضوح الظلال في اعماق رواق مفتوح . على ان الشيء المدهش كثيراً هو قدرة الفنان على تحديد صفات الافراد والعلاقة المتبادلة فيما بينهم . وهذا الامر يثير التساؤل عن موضوع هاتين الصورتين . ولما كان نفس المكان قد استعمل في كلتي الصفحتين ، وان المنظر قـد اريد به تصوير خمسة من الباحثين ــ كما اوضح ذلك « بشـر فارس » لاول مرة ــ فان من الطبيعي ان نفترض ، كما حدث ايضا ، بأنهم رسموا مرتين ، مع ثلاثة من العلماء جالسين في كل طبقة من الطبقتين السفليين ، واثنين في كل طبقة من الطبقتين العليين . فالمنظر في الجهة اليمنى يمثل الحكماء في وضعية تأمل ، يقرأون ، ويكتبون ، في حين تنهمك الجماعة في جهة اليسار في نقاش حي بين ثلاثة من الحكماء في الطابق الاسفل . ومع ذلك فان الاشخاص في الجهتـــين اليمنى واليسرى يختلفون الى الحد الذي يحول دون هذا التفسير ، ولا سيما حين نجد في الطرف الايمن وحده شابا غير ملتح من الصعب ان يمثل شيخا . واكثر من هذا يبدو ، من غير المتوقع ان نرى نفس الفئة من الاشخاص في مرحلتين . ويبدو ان مثل هذا التباين غير موجود قطعا في الـكثير من الغرر المزدوجة المتأخرة التي رسمت في اقطار الشرق الادنى المختلفة . على ان اكثر التفاســير اقناعا هو ان المنمنمة التي في الجهـة اليمنى لا نُري سوى اثنين من الثلاثة اساتذة يشترك معهم احـد الكتاب . اما الحكماء الثلاثة الآخرون فهم في الصفحة اليسرى . وفي كلتي الحالتين يمثل الاشخاص الموجودون في الشرفة تلامـذة أو رجـالا من مراتب ادنى في المعرفة ، وذلك ظاهر من احجامهم الصغيرة . وبالاضافة الى ذلك يُرى الخـدم واقفون في المنحنيات وقد صور كل واحد منهم في صفة شخص من اصل اجنبي ، وذي طاقة عقليـــة محدودة . وبسبب مكانتهم الواطئة فانهم يظهرون في اصغر الحجوم باستثناء واحد منهم وهو الشخص الذي يحرك المروحة في المنمنمة اليسرى . والذي يبدو عليه وكأنه اندفع الى الامام ، واستند على احـد الاعمدة القائمة ، كيما يحرك الهـواء بمروحته . ولمـا كان هذا الخادم قد شارك بعمله هـذا مع الاشخاص الرئيسين ، فانـــه لهذا السبب يبدو في حجم اكبر من الحجم الذي يستحقه . ونفس هـــذا الامر ينطبق ايضا على الـكاتب الموجود في الصفحة اليمنى ، والذي توقف مؤقتا عن عمله ، وبدا عليه وكأنه غارق في افكاره ، في ذات الوقت الذي ينتظر فيه ان يملى عليه كرة اخرى .

اللوح ص ١٠٠

ومن المناظر التي صورت منظر نشاط فكري حاد ، ظهرت صفته المبدعة اكثر بتباينها مع الصفة السالبـة للاشخاص الموجودين في الطابقين العلويين ، ومع القصور العقلي للخدم في الطابق السفلي ، وجميعهم من المتفرجين الهادئين في دراما روحية .

واذا ما نظرنا الصفة الشكلية والتركيبية بعين الاعتبار فان المنمنمتين تكشفان عن القابلية الفنية للمصور ايضـــا . فالترتيب المتناظر في كلتي الصفحتين يوحد الجماعات حول محور مركزي ، وهذه تقود الى تجمع جامد للاشخاص ، كما هو الحال في منمنمة الغرة في مخطوطة كتاب « الاغاني » الموجودة في اسطنبول . ومع ذلك فان الايماءات المتنوعة للاشخاص ، والتوتر الداخلي السائد في المناظر ، يقاوم النزوع نحو الجمود ، ولذلك فهـــو يظهر الاتجاهات المتعارضة في وضع معماري من ناحيـة ، في حين يكمل الاشخاص المهمون ، من الناحية الاخرى ، احدهم الاخر ، ويثير موازنة لطيفة . كما ان الطريقة التي رسمت بها التفاصيل الثانوية جذابة جدا . فالاشكال المخططة باللونين الذهبي والابيض في طيات الملابس والستائر تغني السـطح ، وهذه من شأنها ان تعين على خلق نشاط حساس يؤكد الموضوع الرئيس ، ويعطي بروزا من المخطوطات المستقيمة لجدار الطابق السفلي ولبقية الابنية .

اللوح ص ٨٥

حياة شاملة ١ : العالم الخارجي

مخطوطات المقامات العظمى في لينينغراد وباريس

بلغ فن التصوير العربي ذروته في رسوم « المقامات » التي انجزت في « بغداد » ، بالجهد الكبير والمتنوع الذي بذل فيها . وقد تم ذلك على الرغم من حقيقة ان كتاب « الحريري » ، بحد ذاته ، لا يقدم للمزوق سوى الشيء القليل كما يبدو ذلك عليه . والنقطة الرئيسة فيه هي البراعة اللفظية لدى البطل « ابي زيد » الذي يعرف بارتجالاته الحاذقة وادعاءاته المستهترة ، كيف يحرك حشدا من الناس ، أو شخصية بارزة ، ويحصل نتيجة لذلك على هدايا كثيرة . ولقد ظل القراء العرب لعدة قرون يعجبون بهذه التلميحات الكثيرة ، والاستعارات الحاذقة ، والتلاعب بالالفاظ ، والاحاجي وغيرها من اعمال البراعة التي تضفي على هذه المغامرات اهميتها الادبية . ذلك ان المزوق كفنان غافل عن مثل هذه الاغراءات اللغوية ، لا يستطيع ان يستعمل سوى الحالات التي وجدت لايصال هذه الاوهام اللفظية . وكيفما كانت الحال فان الخمسين مقامة حدثت في اماكن عديدة ، ولذلك فان هذه التصاوير بجهدها المدروس تغدو واضحة جهد المستطاع ، وتوفر لنا نظرة ليس لها مثيل في حياة العالم العربي : وهي رسوم ذات صفة اعلامية عن العراق بشكل خاص لانها قد انجزت هناك . فنحن نشاهد حادثة تقع في مسجد ، واخريات غيرها في مكتبة ، وفي سوق ، او خان ، وفي مقبرة ، أو في مخيم صحراوي او في جزر خضراء في المياه الشرقية . ومرة اخرى نرى بلاط احد الحكام ، وقصرا فيه العبيد ، وغرفة للدرس في ذات اللحظة التي يعاقب فيها احد التلاميذ « بالفلقة » ، وفي موقد على مقربة منه حيوان يذبح ، او نشاهد سفينة وكأنها على وشك الرحيل وفرسانا وحيدين في الصحراء ، وراعية ابل مع امتعتها ، وموسيقيين راكبين ، وما شاكل ذلك . انه استعراض للاغنياء وللفقراء ، للحزانى والمستبشرين ، للمنفعلين وللهادئين ، للطفيليين والمتضجرين . فهذه الرسوم في واقعيتها تكشف عن كثير من مظاهر الحياة في العصور الوسطى والتي ما تزال غير معروفة . وهكذا فعن طريق هذه الرسوم اطلعنا على العمائر المدنية المحلية والتي زالت في الحقيقة منذ زمن طويل ، وكذلك عرفنا حتى بعض التفاصيل من امثال اجزاء السقوف المتحركة التي يمكن تحريكها الى جانب واحد لغرض التهوية الصحيحة . فهذه كلها يمكن فهمها بيسر . ونستطيع ان نعرف الطريقة التي تخاط بها الواح السفن سوية بالشكل الذي لا زالت تصنع به في « المكلا » (٩٧) في جنوبي شبه الجزيرة العربية ، أو ان ننظر عن قرب الى خزانة لآلات حجام . على ان اكثرها بروزا هو اننا نستطيع التغلغل في المنازل التي لا يمكن الوصول اليها حتى في ذلك الوقت من امثال حجرات النساء . والحقيقة ، ان هذه المرآة الفريدة للحضارة العربية في العصور الوسطى تعكس عمليا كل مظاهر الوجود البشري من المهد الى اللحد .

اللوح ص ١١٢
اللوح ص ١٢٢
اللوح ص ١٠٨
اللوح ص ١١٧
اللوح ص ١٠٨

من بين المخطوطتين ، تكون المخطوطة المحفوظة في « المكتبة الوطنية بباريس » (عرب ٥٨٤٧) ، والتي غالبا ما يشار اليها باسم « شيفر حريري » نسبة الى مالكها (٩٨) ، مشهورة اكثر ، لان كثيرا من رسومها قد نشرت ، وان معظم منمنماتها قد انتزعت منها وعرضت في معرض اقيم سنة ١٩٣٨ . فهذه المخطوطة برسومها البالغ عددها تسعا وتسعين تصويرة ، يمتد عدد قليل منها على صفحتين ، كانت قد نسخت وزوقت سنة ١٢٣٧م من قبل « يحيى بن محمود الواسطي » (٩٩) ، والذي عرف باسم « الواسطي » اختصارا ونسبة الى مدينة « واسط » (١٠٠) في جنوبي العراق ، حيث ينتسب هذا الفنان أو عائلته في الاصل الى هناك . اما المخطوطة الثانية فهي محفوظة في « معهد الدراسات الشرقية باكاديمية العلوم في لنينغراد » (م. س. ٢٣) وبعض اجزاء هذه

المخطوطة لم يتم حفظها بحالة جيدة ، كما انتزعت الصفحات الاحدى عشر الاولى منهـــا ، وهي ليست مؤرخة ، ولم تنشر منها سوى منمنمات قليلة . ولهذه الاسباب لم تحظ هذه المخطوطة بالتقدير الذي تستحقه . ومع ذلك فان منمنماتها ذات صفة تعبيريـة كبرى . وكذلك ، يجب علينا ، مثلما بين ذلك « المستر د. س. رايس » بصواب ، ان نعتبر هذه المخطوطة اقدم المخطوطتين . فعلى النقيض من نسخة باريس ، وضع البعض من منمنماتها في مكانه الصحيح من المخطوطة ، أو انها كانت تقدم صورة تطابق القصة مطابقة تامـة .

ولا بد من وجود مخطوطات شهيرة اخرى للمقامات مفقودة في الوقت الحاضر ، وقد دلت على هذا الموضوع نسخة ثالثة مزوقة اكتشفت مؤخراً (اسطنبول : سليماني . اسعد افندي ٢٩١٦) ، والتي نجد فيها نفس المجموعة المتقنة والصفة الواقعية كما هو الامر بالنسبة الى النسختين الاخريين . ومـــع انها تختلف عن المخطوطتين الاخريين في معـالجة المناظر الرئيسة فان مخطوطة « الحريري » الموجودة في « اسطنبول » تكون من حيث الصيغ التصويرية والاسلوب مشابهة مع تينك المخطوطتين ، بل ربما كانت ذات صلة وثيقة اكثر بنسخة « لنينغراد » منها بنسخة « باريس » . وهي آخر المخطوطات الثلاثة في تاريخها ، وذلك في ضوء الكتابة المدونة على بناء في احدى منمنماتها ، اذ انها نسخت في ذات الوقت الذي كان فيه آخر خليفة عباسي « المستعصم بالله » (١٠١) (١٢٤٢ ـ ١٢٥٨م) على قيد الحيـــاة . وكان من سوء الحظ ، ان تعرضت المخطوطة الثالثة لتشويه لا يمكن اصلاحه حيث مسحت الرؤوس والابدان بفعل احد المعادين للتصاوير . ويظهر ان نفس باعث الانتهاك يمكن رؤيته في نسخة لنينغراد ، لكن الملتزمت هنا اكتفى برسم خط على رقبة كل مخلوق حي . وبهذه الوسائل اصبحت الرسوم مسموحا بها من الناحية الفقهية ، لانه كما يقال ، ان كل شخص تم تصويره ولم يعد حياً بعد « معناه ان عنقه قد تم قطعها ! » .

لقد سبق لنا ان تحدثنا ، في المقدمة ، عن الموقف السلبي الذي وقفه المسلمون ازاء تصوير الاشخاص . فالاطلاع على وجهة النظر هذه يجعلنا من الناحية العملية ندرك مرة اخرى مبلغ الصعاب التي كان الرسام يجـابهها ومقدار ما فقدته الانسانيـــة نتيجـــة لذلك .

اللوح ص ١٠٦

على ان المنمنمة المميزة في مخطوطة لنينغراد هي تلك التي يبدو فيها « ابو زيد » وهو يستجدي سخاء حاكم « مرو » (١٠٢) (المقامة الثامنة والثلاثون) . ففي المخطوطة التي تعود الى سنة ١٢٢٢ م لا نجد « ابا زيد » يظهر في هـــذا المظهر في صفة احد الشخصين الرئيسين ، كما لا يبين لنا ان هناك علاقة متبادلة قائمة بين الافراد القلائل المرسومين . وبخلاف ذلك فان ذات الموضوع قد تحول هنا الى مشهد درامي . فنحن نرى « ابا زيد » هنا يعرض قضيته بحماس ، ويؤكد على قوله ليس بالايماءات الحية حسب ، وانما باشراك بدنه كله في التعبير . ومع ذلك وعلى الرغم من الاستعطاف الفصيح ، فان وجه الحاكم كان يعبر عن الازدراء . فهو ما يزال لم يتخذ قراره بعد . والتناقض بين الاثنين ظاهر من الناحية البدنية ايضا : فهنا نجد الجسم الضئيل المتذلل للمتشرد الاشيب المسكين ، بينما نرى هناك الشخصية الآمرة للحاكم الغني الذي أظهرت عجرفته في هذه السعة المفرطة لملابسه التي صورت في وحدات بيضوية الشكل كبيرة ، ذات حواش مذهبة ، تتحرك الى اعلى في التواءات تدريجية . وفي الجهة اليمنى نرى اربعة اشخاص يؤلفون قسما من المجموعة ، والكل منهم يراقب باهتمام ما يجري هناك . وبين هؤلاء نرى « الحارث » الراوية ومن المحتمل انه هو الشخص الذي يقف وراء الحاكم مباشرة . وهذه المجموعة من الاشخاص الجامدين تكون قبالة



من (مقامات الحريري) ابو زيد اسلم حاكم مرو (المقامة الثامنة والثلاثون) بغداد (العراق) ١٢٢٥ -
١٣٣٥م المقياس (١٧٥ × ١٩١ ملم) المجموعة رقم ٢٣ الصفحة ٢٥٦ المعهد الشرقي المجمع العلمي : لننغراد



من (مقامات الحريري) ابو زيد امام قاضي (سعدة) في (اليمن (، المقامة السابعة والثلاثون) بغداد (العراق)
١٢٢٥ ـ ١٢٣٥م المقياس (١٧٧ × ١٧٩ ملم) المجموعة رقم ٢٣ الصفحة ٢٥٠ المعهد الشرقي ، المجمع العلمي : لننغراد

حارسي الحاكم ، اللذين كانا لعدم اهتمامهما الكلي بما كان يدور ، يمضيان الوقت في التحدث فيما بينهما . اما البناء فانه ، بصفة عامة ، قد رسم ببعدين اي بتسطيح لا يظهر عليه التجسيم حتى في القباب الصغيرة التي تقوم فوق الحنيتين . ولذلك فهو ما يزال يشبه مسند مسرح لمشـــاهد خيال الظل ، لكنه اكثر اتقانا من مثيله العربي الذي استعمل في تصويرة « الصيدلية » في مخطوطــة ديسقوريدس التي تعود الى سنة ١٢٢٤م ، ولكنه في الجوهر من نفس الطراز . وعلى هذا فان البناء يكون بمثابة اطار لمختلف صور الاشخاص حسب ، لان الحاكم يتناسب مع احد الاقواس العالية والمتفرج من خلفه في حنية ، والحارسين في قوس ادنى في الجهـــة

اللوح ص ٨٧

اللوح ص ١٠٦

من (مقامات الحريري) ابو زيد يطلب ان ينقل في السفينة (المقامة التاسعة والثلاثون) بغداد (العراق)
١٢٢٥ ـ ١٢٣٥م المقياس (١٤٥ × ٢٠٤ ملم) المجموعة رقم ٢٣ الصفحة ٢٦٠ المعهد الشرقي، المجمع العلمي لننغراد



اليسرى ، ويحتمل فيه انه قريب من مدخل غرفة المجلس . والاشارة الصادرة من احد الخدم والذي احتضن بغباء احد الاعمدة بذراعيه واحدى ساقيه ، أو وضع ثلاثة اشخاص جالسين امام كرسي الحاكم المرتفع ، هذه وحدها حسب هي التي تكشف عن اهتمام ظاهر بالعمق . ذلك لان هذا لم يكن مظهرا طارئا اشير اليه باهتمام الفنان المتكرر بالامور التي تخص العمق في مجالات اخرى . فالسلالم المفتوحة التي تدور داخل المباني ، هي الطريقة المثلى لاكتشاف مثل هذه القضايا .

اللوح ص ١٠٧

ونجد ايضا نفس الهيكل البنائي العام في منمنمة « المقامة السابعة والثلاثين » وهي تبين اشخاصا عديدين في ذات الاوضاع داخل بناء مكون من ثلاث وحدات . على ان الجو قد تغير هنا . فبدلا من الخطاب الحماسي الموجه الى حاكم مستبد ، وان كان صامتا ، نجد ان « ابا زيد » يوجه الآن خطابه الى قاض تجاوب مباشرة مع شكواه . كذلك نجد الاشخاص الحاضرين يبدون اهتماما اعظم بالاجراءات . ومن هنا نرى المتفرج ، على خلاف موقعه في الصورة التي فصلنا فيها القول توا ، يتكىء على العمود الذي في ناحية اليسار ، ويتعقب النقاش باهتمام بالغ ، في حين يُرى احد الاشخاص الجالسين في المقدمة ، منهمكا في الكتابة ، وربما كان يدون محضر الجلسة. والمنظر رائع مرة اخرى في واقعيته بالمقارنة مع النتاجات السابقة . ومع ذلك فاننا نراه في الكتاب مجرد اعادة ليس الا ، وهو في واقعه يمثل تغييرا مقاربا لاحدى الصور في فصل سابق .

اللوح ص ١٠٨

وهناك اهتمام خاص باللون المحلي اكثر من غيره كما هو واضح في منظر الزورق الذي يوضح نصوصاً من بداية « المقامة التاسعة والثلاثين » . وهذه الصورة هي الاخرى مسطحة وواضحة مثل الصورتين الاوليين اللتين سبق شرحهما ، لكنها اكثر منهما غنى بالتفاصيل وبصورة غير معتادة . فهذا « ابو زيد » يحي سفينة تبحر نحو « عُمان » ويطلب ان يرحل عليها . ويمسك بسلة فيها متاعه ، ويومىء متضرعا ، ويقف في جهة اليسار ، على هامش التصويرة ، لكنه يبدو كبيرا نسبيا اذا ما قورن بالقارب . وهذا المنظر الجذاب لابحار السفينة في اليم هو الملهم لمزوقي « المقامات » الثلاثة المشهورين ، فبالنسبة الى نسخة « باريس » كان الفنان حتى في مثل هذا الحد يستغني عن الموضوع الاول المتعلق بابي زيد ، لكي يبرز الموضوع الحقيقي لسفينة في البحر . ونشاهد السفينة هنا بكل تفاصيل تركيبها ومعداتها وعلى ظهرها الملاحون والمسافرون : وقد جلس الربان في مقصورة ، كما اخذ وكيل الربان يتحدث الى من سيصبح مسافراً وكذلك الملاحون المنشغلون بالشراع والصاري ، وعبيد السفينة ينزحون الماء منها . والملاحون من الهنود الذين تتباين سحناتهم وملابسهم مع لون البشرة غير الداكنة للمسافرين المعممين من ابناء الشرق الادنى والذين كانوا يتطلعون من نوافذ السفينة . وكل الهرج والضوضاء اللذان يحدثان عند بداية رحلة طويلة نراه موجودا هنا . غير ان الاستعمال الحاذق لسلسلة الالوان المحددة ـ من بني وازرق ، وابيض ـ كان يشد الجميع سوية .

اللوح ص ١١١

وهناك تصويرة اخرى تحل المعضلة التوضيحية بطريقة مغايرة . فهي تعالج حادثة مثالية في المقامات : فعندما كان ابو زيد يبحث عن بعير ضائع ، يصل الى مخيم قبلي فيجد شخصاً ينادي شخصاً آخر اضاع « مركوبه » الذي اخذ يصفه بدقة . وظن « ابو زيد » ان هذا الوصف ينطبق على بعيره فادعى بان ذلك « المركوب » يعود له . وحين رفض الغريب قبول تشخيصه وتسليم المركوب اليه ، احتكما الى احد الشيوخ . وهناك اخذ المدافع يفسر كلامه الاول في شكل تورية (ملائمة جداً للمقامات) ثم عرض على القاضي « مركوبه » الذي لم يكن في الواقع سوى صندل .

فهذه الحادثة التي تحويها « المقامة الثالثة والاربعون » ممثلة ازاء باطنية صفراء براقة لخيمة بدوية سوداء ، تجعل الاشخاص يبرزون بوضوح . وبقدر ما يخبرنا به المنظر الرئيس ، فان الفنان لم يكن هنا واضحاً بالنسبة الى البيئة مثل وضوحه في المنمنمات

الثلاث التي تحدثنا عنها قبلا . فبدلا من ذلك نراه يلمح الى مظهر مخيم حافل بالحركة ، في ذات الوقت الذي يحاول فيه تجربة للايماء ببعد ثالث حقيقي . ولكي يحقق هذا الغرض نجده يرينا رؤوس واكتاف المخلوقات البشرية والحيوانية ، تبرز من خلف اولى الخيمتين الواسعتي الانحناء ، مع مجموعات من رماح طويلة مدببة بارزة في الخلفية . وهكذا يدبر الفنان حيلة ليبين ان هناك عدداً آخر من افراد القبائل اكثر من الرجلين اللذين يحدث احدهما الآخر ، ومن المرأة المتحجبة ، وان هناك حيوانات اكثر من البعيرين اللذين كان احدهما يرفع رأسه الى الخلف ، بينما كان الآخر يمد عنقه لالتهام بعض الاعشاب . ولم يكن المنظر الرئيس قـــد افعم بالحيوية عن طريق وضعه في بيئة مناسبة فحسب وانما تم بذل جهـد من اجل التغلب على ظاهرة التسطح في المنمنمات الاخـرى .

اللوح ص ١١١

ويكشف تحليل بعض المظاهر الشكلية للتصويرة ذاتها عن عبقرية الفنان . فالخيمتان البدويتان السوداوان تؤلفان اطاراً يلف المنظر الرئيس تماماً ، ويعزله عن العناصر الثانوية . وفي الوقت الذي تكون فيه هذه الاشكال شبه مدورة بحوافيها المرتفعة وكأنها تحتضن الأرض ، نرى الخطوط المستقيمة للرماح في الخلفية تعرض حركة معاكسة في زوايا تكميلية . وبدلا من استعمال الالوان بشكل بقع كما هو الأمر بالنسبة الى (كتاب الترياق) المؤرخ سـنة ١١٩٩ م ، نرى الالوان هنا تشد الصورة كلها معا . فمثلا ، نجد اللون الاحمر لشخص في ناحية اليسار ، قد ظهر مرة اخرى في بساط القاضي ، وفي ملابس الرجل الذي على يمينه في وسط الأرضية . وكذلك يجب ان نلاحظ بان الفنان استغنى في كل الصور تقريباً عن « الهالة » ولم يستعملها الا لمرة واحدة ، وذلك لكي يميز رأس المرأة المتحجبة بحجاب اسود عن سواد الخلفية .

اما الحكيم الجالس على اريكة واطئة والمستند على وسادة قائمة ، وهو يناقش احدى القضايا مع اشخاص وقفوا امامه ، فانه يمثل نفس الصيغة الموجودة في مشاهد الطبيب الذي كان يتكلم مع مساعده في منمنمات مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة ســـنة ١٢٢٤ م . فبالنظر الى ترتيب الخيمة الجديدة نرى ان عملية الهضم قد تقدمت الى نقطة اهملت فيها صيغة التصويرة الكلاسيكية الاصل اهمالا تاماً . ولما كانت مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤ م قد قبلت بصفة عامة بانها زوقت في بغداد ، فان هـذه المشابهة الوثيقة جدا بينها وبين مخطوطة « لنينغراد » تشير الى نفس المنشأ ايضاً (١٠٣) .

اللوح ص ١١٢

وفي « المقامة الرابعة » صورة اخرى لمخيم تبرز موضوعاً مختلفاً تماماً . ذلك اننـا هنا نجد الفنان يستعمل المنظور مرسوماً ومنطلقاً من زاويـة رؤيا بعيدة للمنظر الرئيس الذي يصغي فيه مسافر الى حديث شخصين غريبين . فهذا الشكل المنظور لم يسمح للفنان بان يعرض الاشخاص البارزين الذين يشاهدون في الخلفية حسب ، بل عرض بعض افراد القافلة الاخرين ايضـــا ، من امثال طباخ المضرب مع موقده ، والتاجر الغني المسترخي في داخل الخيمة ، والراعي الذي يرعى الابل . وكما هو الأمر بالنسبة الى بعض المنمنمات الموجودة في مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤ م ، فقد طغى المظهر العام بكل تفاصيله الدقيقة على الموضوع الرئيس . والواقع ان التأثير المتراكم لكل الاشخاص ، والخيام ، والحيوانات ، يخلق انطباعا اكثر غنى من عدد الاجزاء الفردية ، الذي قد يبدو بانه كان مسموحاً به ، غير ان النتيجة النهائية تتمثل في صورة مشرقة لمكان المضرب .

ولقد استخدم مزوق مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في « لنينغراد » ، وبصفة عرضية ، طريقـة التركيبات التخطيطية الاخرى التي تؤلف انجازا خاصا . ففي هذا نراه يصل الى القطب المقابل باسلوب كان شائعا قديما هو اسلوب المنحوتات الجدارية



من (مقامات الحريري) قضية المركوب الضائع (المقامة الرابعة والثلاثون) بغداد (العراق) ١٢٢٥ - ١٢٣٥م المقياس (١٤١ × ٢٠٥ ملم) المجموعة رقم ٢٣ الصفحة ٢٨٨ المعهد الشرقي ، المجمع العلمي : لننغراد

الآشورية القديمة، التي يشار فيها الى كل شخص والى كل جزء منها . والمظهر الجديد ، وهو ظاهرة نموذجية للعالم المدني، يتمثل في حشد مؤلف من اشخاص مزدحمين لم ينتظموا في شكل صفوف حسب ، بل وفي صفة دائرة أو بشكل بيضوى. فنحن قد نراهم حول بركة ماء ، او في حانوت ، او في وليمة ، او في اي مكان يقع فيه حادث غير مألوف . وصار الالتباس اكثر وضوحا عن طريق جعل بعض الاشخاص يقفون خارجا ، اما بوجه مشهود أو لان الشخص منهمك بعمل غير اعتيادي . فهذه الطائفة من الاشخاص الذين لا تبين وجوههم والمجاورين للممثلين الرئيسين او المحيطين باحد المناظر ، نراها تراقب الوضع بانتباه مسحور . وهذا من شأنه ان يوجد منظرا داخل منظر .

اللوح ص ١١٣

والتنوع الكبير في التصاميم الخاصة بالمواضيع واحد من المميزات البارزة لهذا المزوق : ذلك ان بعض الرسوم بسيطة حقا



من (مقامات الحريري) المخيم (المقامة الرابعة) بغداد (العراق) ١٢٢٥ـ١٢٣٥م المقياس (١٩٢ × ١٩٩ ملم) المجموعة رقم ٢٣ الصفحة ٢٢ المعهد الشرقي ،المجمع العلمي : لننغراد (صورة مكبرة)



من (مقامات الحريري) حفلة عقد قران (المقامة الثلاثون بغداد (العراق) ١٢٢٥ ـ ١٢٣٥م المقياس
(١٦٨ × ١٨٥ ملم) المجموعة ٢٣ الصفحة ٢٠٥ المعهد الشرقي ، المجمع العلمي : لننغراد
(الصورة مقصوصة من الجهة اليسرى)

في حين يكون البعض الاخر منها معقدا ، كما ان البعض منها اهمل فيه البعد الثالث ، بينما يحاول ابرازه في غيرها . وكذلك نجد هذا الانتاج الفني مؤثرا في صفته الواقعية ايضا ، وفي غناه بالتفاصيل . وهذا يكشف عن نظرة سيكولوجية كبيرة . ففي الوقت الذي يلعب فيه التلوين دورا مهما نراه لا يطغى على صفة التصوير الظاهرة في الرسم الموجود . والحقيقة ان هذه الصفة التخطيطية والتلقائية الكبرى ، وكذلك الاهتمام بمناظر ذات حشود كبيرة ، والحجم الصغير لأ غلب الاشخاص ، ان هذا كله يميز عمل هذا الفنان عن عمل « الواسطي » ناسخ ومزوق مخطوطة مقامات الحريري المحفوظة في باريس .

من (مقامات الحريري) ابو زيد امام حاكم الرحبة (المقامة العاشرة) بغداد (العراق) ١٢٣٧م (٦٣٤ هـ)
رسم يحي بن محمود الواسطي المقياس (١٩٤ × ٢٢٠ ملم) مادة (عرب) رقم ٥٨٤٧ (مجموعة شفر) ورقة ٢٦
الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية باريس



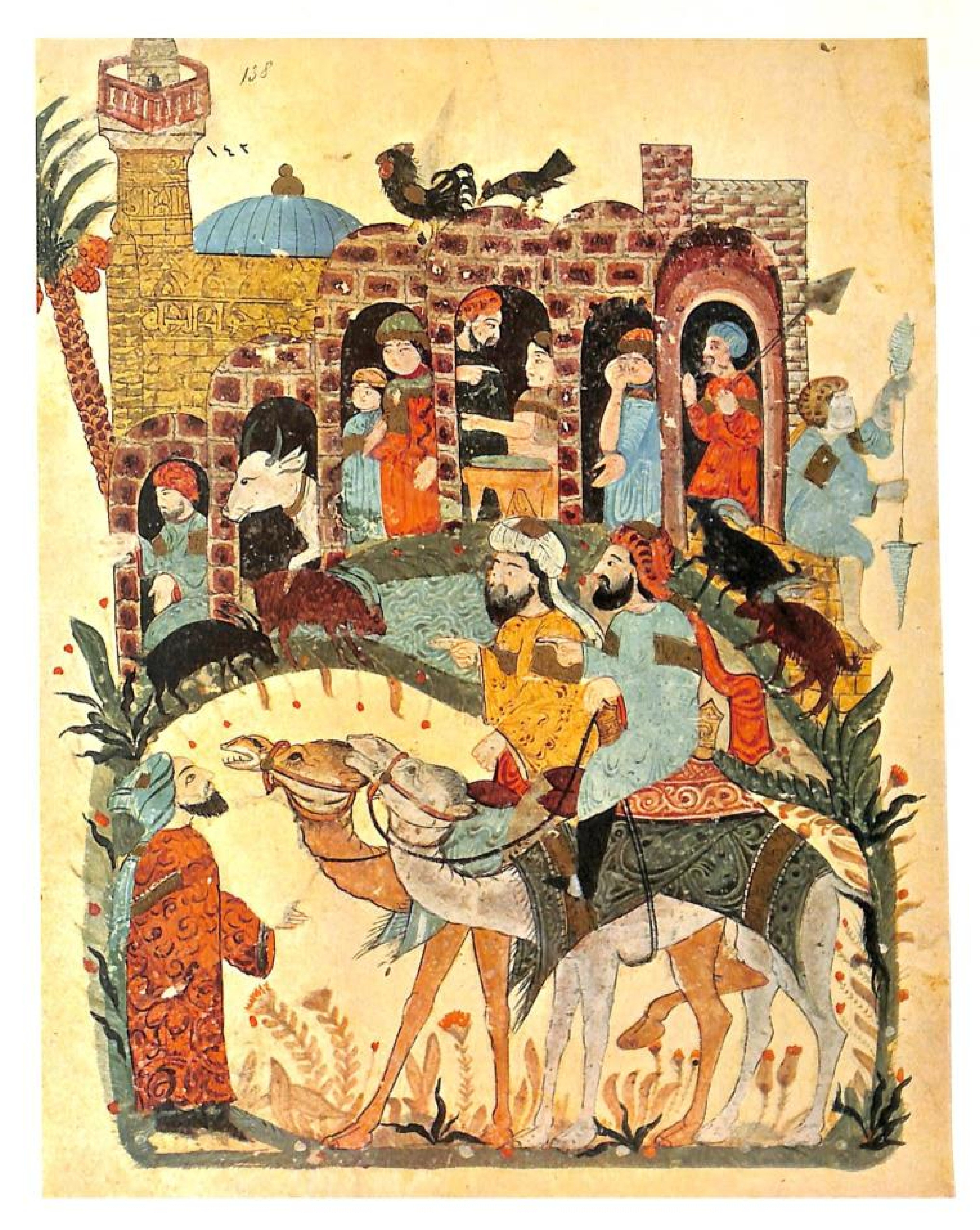
تُفتتح هذه المخطوطة المشهورة بتصويرة غرة مزدوجة ، تبين في الجهة اليمنى ، اميرا او موظفا تركيا يجلس على عرش (١٠٤) ، في حين يظهر في الجهة اليسرى شخص عربي ذو مقام رفيع ، يجلس على عرش ايضا ، ويظهر داخل اطار متقن الصنع ومتشابه تقريبا في كلتي الصورتين . وهناك فارق دقيق وبارز بين الصفحتين يتجاوز ملامح الوجوه المختلفة ، واغطية الرأس والملبس . فالامير التركي يمثل السلطة الدنيوية ، ولذا نراه ما يزال مصورا في وضع مواجه للمشاهد تماما ، وفي وضع جامد مألوف في مثل مشاهد البلاط هذه ، في حين استدار الامير العربي ، من ناحية اخرى ، قليلا الى ناحية اليمين وبدا عليه وكأنه يلقي خطابا ، وهذا ما تؤكده مرة اخرى حركة يده اليمنى . وعلى هذا ، فهناك علاقة اوثق بينه وبين من حوله ، انها الالفة التي يعمقها الرباط المشترك للغة العربية الذي يربط فيما بينهم . على ان هذا الفرق بين الشخصين الرئيسين قد اثر في الحيوانات الموجودة ضمن زخرفة الرقش العربي التي تشغل الاطار المحيط بالصورة . ففوق رأس التركي نسر او صقر جامد ، اشبه بالشعار ، وثمة طائر مماثل للصيد فوق رأس العربي فقد اسلوبه الترجيي . وهو يُرى في منظر جانبي وكأنه جاهز للطيران ، وهكذا ينم عن الحركة المتوقعة . وهناك تطور مهم آخر يجب ان يلاحظ في ماهية المنظر كله . فتصميم الصورة لم يعد يتألف من شخص متوج مع جلاسه على اليمين وعلى الشمال ، متحدر من سليل مباشر لصنم يمثل آلها مع احياء سماوية صغيرة على جانبيه ، والكل مواجه بالنسبة للمشاهد ، الذي سحر وعليه ان يقدم طاعته للآله . وهناك ايضا اشخاص امام العرش ، يفصلون بين الشخص الرئيس والمشاهد . فهذا العنصر الجديد يحول المنظر الى حادث منفصل نستطيع ان نشاهده كاناس خارجيين منفصلين لم يشملهم المنظر . وبتصوير الاشخاص الرئيسين في الصف الاول من جهة الخلف وكذلك الاشخاص الموجودين في الاطراف في وضعية ثلاثية الارباع (ولو انهم مستديرون الى الامام ، بسبب عدم قدرة الفنان على اعطاء التقصير المناسب من الخلف) يكون الفنان قد اضاف عنصرا واقعيا آخر يساعد اكثر بدوره على تحويل التصاوير في هذه الصفحات ، ولا سيما في ناحية اليسار ، الى مناظر واقعية تمثل الحياة اليومية .

اللوح ص ١١٤

هناك مثال حي لفن مزوق هذه النسخة الثانية العظيمة من « مقامات الحريري » يتمثل في منظر مأخوذ من « المقامة العاشرة » وفيه يتهم « ابو زيد » ابنه كذبا امام حاكم « الرحبة » (١٠٥) مؤكدا على جمال الفتى الجسماني ليجعل القاضي بهذا يشتهي ذلك الشاب الجميل . فالواسطي هنا يستغني عن اي شيء يمثل بيئة المكان ، او اية حيل سوى العرش الضروري للحاكم ، لان اي شيء اخر سواه من شأنه ان يصرف الذهن عن هذه الدراما البشرية . ففي سبيل هذه الدراما تم تمييز كل الاشخاص بنطاق واسع ومؤثر : فالحاكم البليد الذي يظهر بمظهر المعجب بنفسه ، والشهواني الذي بدا غريبا بلحيته الحمراء ، والمسن السافل المنافق والحاذق بدرجة كبيرة في الامتناع والاستمالة ، وكذلك الشاب الحسن الملبس بنظرته الساذجة البريئة والمرافق الصغير الذي يتطلع بتطفل خلال فتحة في عرش الحاكم . فهذه هي الميزة الفريدة التي اتخذها « الواسطي » في وصف الوسط ، لكنه يفعل ذلك بمسحة انسانية ، وليس بالاعمدة والاقواس والقباب . والتصويرة ذاتها اكثر من توضيح لموضوع مسل . وقد جعل الموضوع اكثر حدة بالوسائل النفسانية لكي يصل الى سخرية اجتماعية . ولربما يضطر المرء الى ان يبدي اسفه لان مجموعة « الحريري » بما تضمنته من حوادث غير مترابطة ، لم تكن لتسمح للواسطي بان يقدم سلسلة كاملة متصلة عن « تقدم الفجور » وخلع العذار . على ان هذا التتابع الاضافي في الاحداث ذات الاهمية المتساوية التي يجري عرضها من دون تقدم في الزمن وفي الذروة الدراماتيكية ، انما يعكس الموقف الذهني للعرب ، والذي يختلف في هذا المضمار اختلافا كليا عن المفهوم الغربي .

على ان « الواسطي » يستطيع ان يعمل بطريقة معاكسة ايضا ، يمكن ان تطلق عليها عبارة « المنظر الشامل » (١٠٦) . ففي « المقامة الثالثة والاربعين » نجد المسافرين « ابا زيد » و « الحارث » يلتقيان برجل على مقربة من احدى القرى واذ ذاك ينشأ

اللوح ص ١١٦



(مقامات الحريري) نقاش على مقربة من قرية (المقامة الثالثة والاربعون) بغداد (العراق) ١٢٣٧م (٦٣٤هـ)
رسم يحي بن محمود الواسطي المقياس (٣٤٨ × ٢٦٠ مليم) مادة عرب ٥٨٤٧ مجموعة شفر ورقة ١٣٨ الصفحة اليمنى
المكتبة الوطنية في باريس

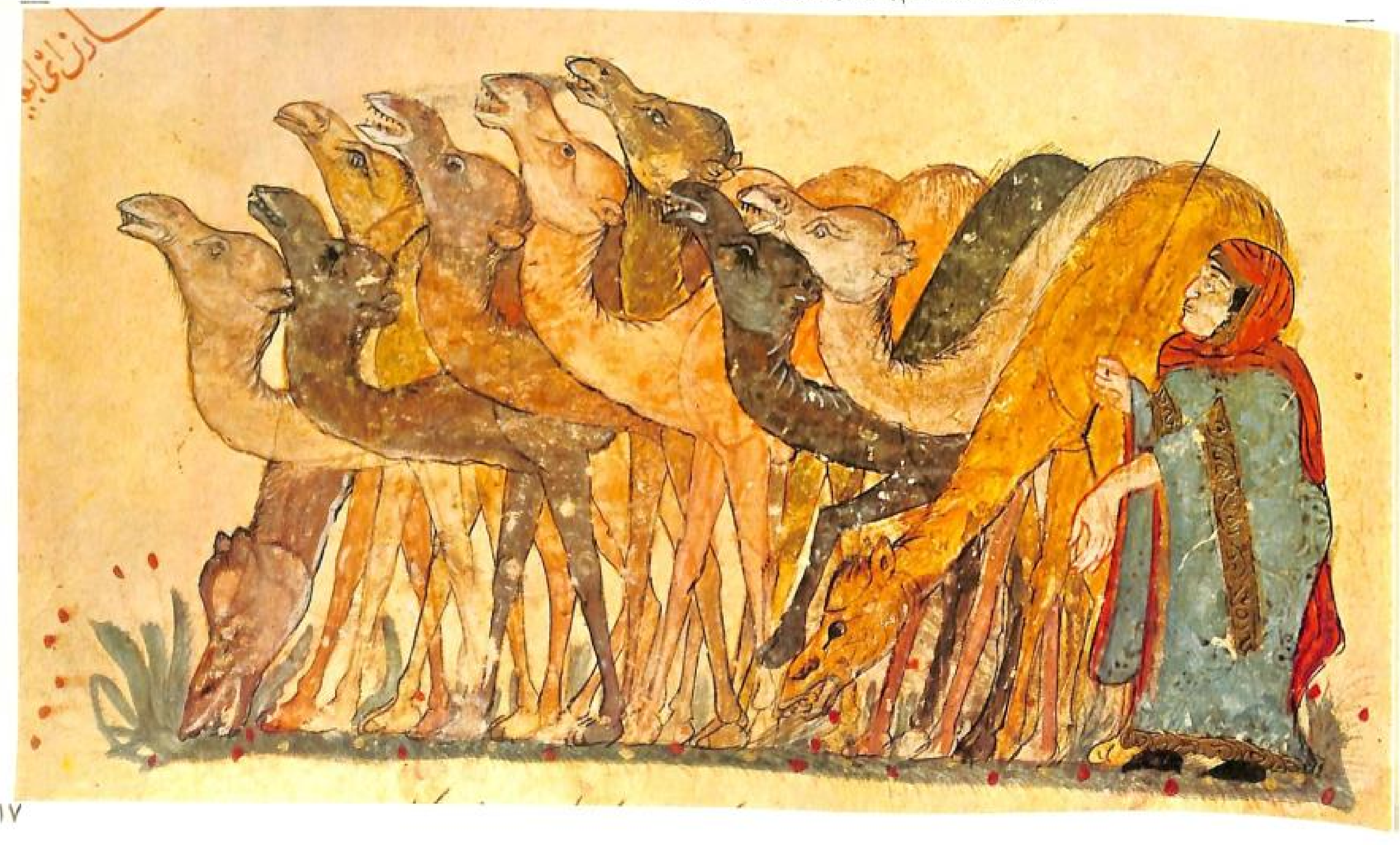
نقاش فيما بينهم . وهذا هو المنظر الذي يُرى في مقدمة التصويرة هذه . ولكن حين نخدع ، ونحن نرى وجهي الجملين المختلفين او تعبيريهما ، فان التأثير الحقيقي للصورة انما يتحقق عن طريق المنظر الشامل للقرية في الخلفية . ذلك ان كل المباني الرئيسة تكون ظاهرة هناك : المسجد بمئذنته ، والسوق المقبب الذي يشاهد فيه الناس وهم يتساومون أو ينتظرون الزبائن ، واخيرا ، السور المحصن ذو البوابة الكبيرة في الناحية اليمنى . وتبرز حيوانات الشوارع الشرقية وهي عبارة عن بقرة ، وقطيع من الماعز ، بعضها يرتوي من بركة ماء اقرب الى المقدمة ، في حين توجد على السطوح دجاجة وديك . وقد جمعت هذه كلها في اطار بين صورة امرأة في المقدمة (ذات وضعية خاصة) وهي تمسك بمغزل في ناحية اليمين ، وبين نخلة في ناحية اليسار . وهذا المنظر لم يعد هيكلا بنائيا جامدا وجاهزا ، مشتقاً من مشاهد مسرحية كلاسيكية او خيال الظل ، بل هو تصويرة لقرية حية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية ايضا .

اللوح ص ٢١١

ولا يتحدث نص « المقامة السابعة » الا بعبارات جد عامة عن الفرسان الذين كانوا يستعدون لاستقبال واحد من اكبر الاعياد الاسلامية . ومع ذلك فهذا النص يزودنا بصورة حية واقعية تمثل الحياة اليومية عن موسيقيين راكبين وحملة بيارق ، وقد تجمعوا كلهم سوية للاحتفال بتلك المناسبة العظيمة . ويعرف « الواسطي » ، كيف يتفادى التكرار : فالبيارق والابواق تبرز الى الاعلى وفي اتجاهات مختلفة ، وهكذا تؤلف حركة مضادة للخطوط الافقية برسوم الحيوانات والراكبين ، وقد جلس الطبّال في مكان اعلى من كل الآخرين وبذلك يخرج عن استقامة خط الوجوه ، في حين يشكل البغل باذنيه الطويلتين مفارقة لطيفة

اللوح ص ١١٨

(مقامات الحريري) قطيع الابل (المقامة الثانية والثلاثون) بغداد (العراق) رسم يحي بن محمود الواسطي
المقياس (١٣٨ × ٢٦٠ ملم) مادة عرب ٥٨٤٧ مجموعة شفر ورقة ١٠١ الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية في باريس





(مقامات الحريري) فرسان ينتظرون المشاركة في استعراض (المقامة السابعة) بغـــداد (العراق) ١٢٣٧م (٦٣٤ هـ) رسم يحيى بن محمود الواسطي . المقياس (٢٤٣×٢٦١ ملم) مادة عرب ٥٨٤٧ مجموعة شفر ورقة ١٩ الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية : باريس .



(مقامات الحريري) قافلة الحج (المقامة الحادية والثلاثون) بغداد (العراق) ١٢٣٧م (٦٣٤ هـ) رسم يحيى بن محمود الوسطي المقياس (٢٥٣×٢٦٧ ملم) مادة عرب ٥٨٤٧ مجموعة شفر ورقة ٩٤ الصفحة اليسرى . المكتبة الوطنية : باريس

بالنسبة الى الخيول التي كانت الثلاثة الاخيرة منها ضعيفة التناسق وهي بذلك تؤلف نهاية غير متقنة . فالمشهد من الناحية الاساسية مستقر ، لكنه غني بالالوان والتهيج الكامن : ذلك ان البوقيين قد بدآ مسبقاً ينفخان في آلتيهما ، في حين كانت بعض الحيوانات تتململ على الارض وقد نفذ صبرها .

والامر الذي يستحق الاشارة هو ان الصورة التي تحدثنا عنها الان غير موجودة في مكانها المناسب بالنظر للنص ، وانما وجدت في مكان آخر ، ولو انه كان باستطاعة « الواسطي » ذلك الخطاط والمزوق في الوقت ذاته ، ان يضعها بيسر في مكانها الصحيح . وعلى هذا يبدو من المعقول تماماً ، القول بان التصويرة لم تبتدع لهذا الكتاب بالذات ، بل استنسخت من مخطوطة اخرى ، ويحتمل ـ دون شك ـ ان تكون نفس الحالة قد حصلت بالنسبة الى منمنمات اخرى في هذه النسخة ذاتها .

اللوح ص ١١٩

وهناك منظر له علاقته ولكن بدرجة اقوى ، هو المنظر الذي يمثل قافلة حجاج في طريقهم الى « مكة » ، وهو يوضح نصا من « المقامة الحادية والثلاثين » . فالجماعة ـ وقد طغت عليها النشوة الدينية ـ تبدو وهي متجهة الى المدينة المقدسة على اصوات الموسيقى المثيرة . ويظهر لنا وكأننا تحسس القوة المحركة لهذا الموكب ، من الحركة المتواصلة في اتجاه واحد ، ومن اتجاه البيارق والابواق نحو الامام . وكما هو الامر بالنسبة الى مشهد القرية ، فان خط الاعشاب الذي ينحني الى الخلف انما يشير الى تراجع الفضاء والى الافق عند حافته القصوى . غير اننا نرى هنا كل الاشخاص في المقدمة أو في وسط الارضية ، وهذا يعزز الانطباع عن الجموع البشرية والحيوانية المحتشدة ، وكلها اصبحت مفعمة بالحيوية عن طريق نفس الاثارة .

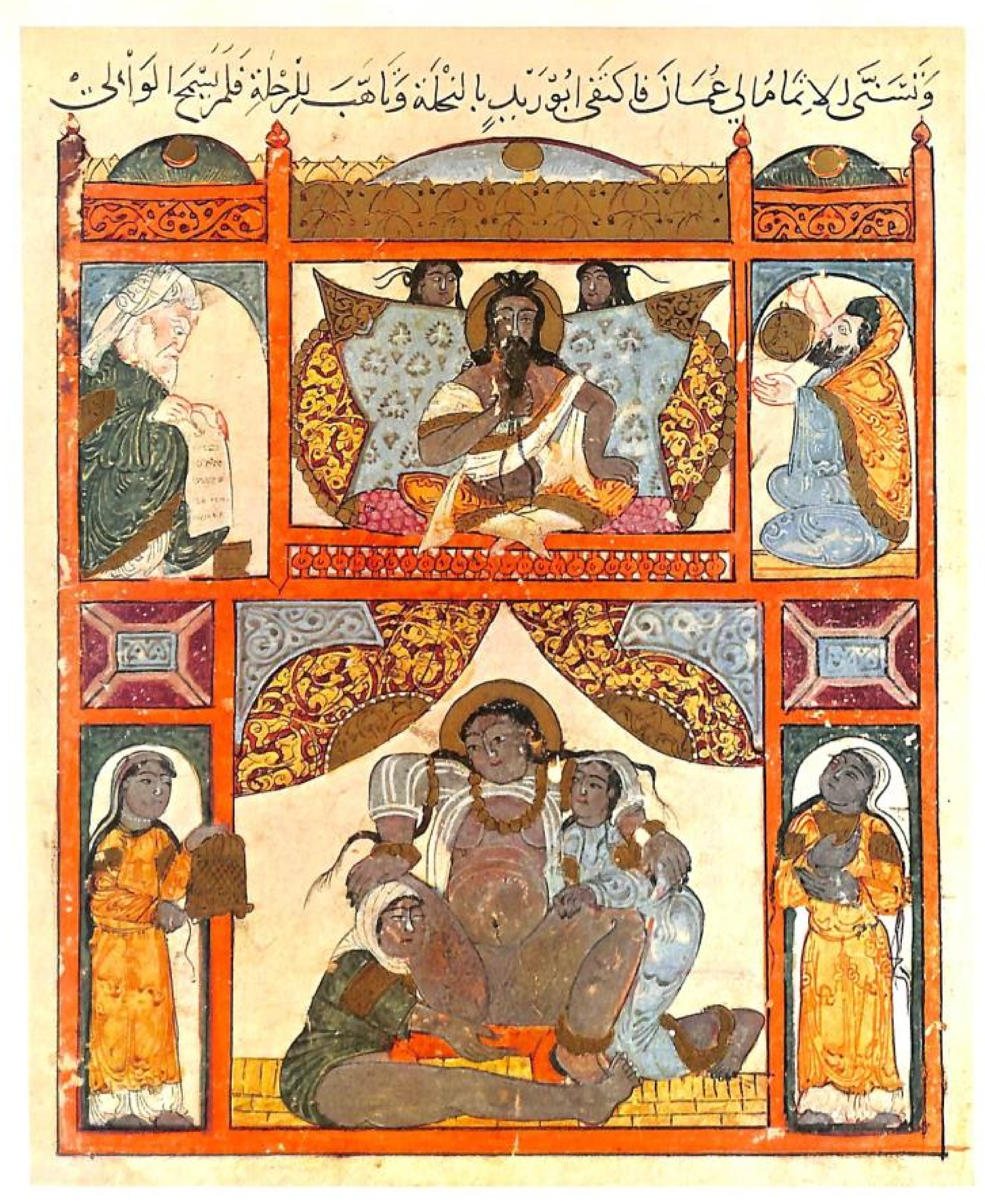
اللوح ص ١١٧

ففي هذه التصويرة التي تمثل حركة دائبة ، يصعب مشاهدة الابل فيها . ومن ناحية اخرى ، فان واحدة من صور المقامة التالية تعرض بكل استقامة ، خلاصة شكل الحيوان والطبيعة . فالنص يتحدث عن قطيع من الابل اهدي الى « ابي زيد » لقاء حديث منطقي رائع منه ، تسوقه راعية ، وقد وقفت هذه الابل وكأنها تلقي التحية ، ما خلا اثنين منها يحاولان جاهدين التهام بعض الاعشاب بشراهة . وللمرة الثانية نجد ان الرتابة قد تم تفاديها بنجاح ذلك لان الرسام صور الحيوانات في درجات عديدة من اللونين البني والاسمر الضارب الى الصفرة ، وجعل معظم تركيب الاجسام الخاصة متوازنة غير جامدة بالمرة في شكل مخالف لصورة الراعية التي بدت عديمة الشكل وبعيدة عن الانسجام . والشيء الذي يستمتع به المرء بصفة خاصة ، هو ايقاع الانحناءات المتعرجة لكثير من الاعناق التي تنتصب فوق عدد محير من السيقان . فالبعيران الاسودان قد استخدما بمثابة حركات داخلية ، في حين يعرض عنقا الحيوانين اللذين يتناولان الاعشاب ويؤلفان اطارا للمجموعة ، حركة معاكسة ، في ذات الوقت الذي يؤكدان فيه وجود حركة نحو اليسار . وغالبا ما يتحدث الناس عن الشكل الشاذ للبعير ، وعن مسلكه الغريب ، ولكن يحتمل في حالات قليلة جدا انها قد صورت شخصيته بطريقة معبرة . ولذلك يجب على المرء ان يفتش بعيدا حتى الى اليابان في اواخر القرن السابع عشر ليجد في حواجز « كورين » (١٠٧) المزينة برسوم طيور الكراكي المتحركة طبيعة فنية ذات روحية واحدة .

اللوح ص ١٢١

اللوح ص ٨٧

واذ يزداد اعجابنا برسوم المقامة التي تحدثنا عنها قبلا ، فان موضوعها التصويري للحكام وللشيوخ والخيل والابل وللقرى لايمكن ان يتعدى ما يتوقعه المرء من رسام عربي عكف على تصوير الوسط الذي حدثت فيه مختلف المقامات . على ان الشيء النادر والذي يثير دهشتنا يتمثل قبل كل شيء في حرية العمل وفي براعته . لكن الامر يختلف ، على كل حال ، بالنسبة الى التصويرة غير المتوقعة لصورة « المقامة التاسعة والثلاثين » ، والتي تعرض داخل منزل في ذات اللحظة التي تكون فيها زوجة صاحب المنزل تعاني آلام المخاض . فمع ان الوسط اعتيادي ـ اي مبنى ثلاثي الاجزاء مكون من طابقين ، سبق ان استخدم ايضا في صورة « الصيدلية » في مخطوطة ديسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م ـ فان الموضوع الرئيس له قد صور بواقعية غير مزيفة تثير الرهبة بدلا من الدهشة



(مقامات الحريري) ساعة الولادة (المقامة التاسعة والثلاثون) بغداد (العراق) ١٢٣٧م (٦٣٤ هـ)
رسم يحي بن محمود الواسطي . المقياس (٢٦٢ × ٢١٣ ملم) مادة عرب ٥٨٤٧ مجموعة شفر ورقة ١٢٢ الصفحة اليسرى ،
المكتبة الوطنية : باريس



(مقامات الحريري) الجزيرة الشرقية (المقامة التاسعة والثلاثون) بغداد (العراق) ١٢٣٧م (٦٣٤ هـ)
رســم يحي بن محمود الواسطي المقياس (٢٥٩ × ٢٨٠ ملم) مادة (عرب) ٥٨٤٧ مجموعة شفر ورقة ١٢١ الصفحة اليمنى .
المكتبة الوطنية : باريس

لصراحتها غير المعتادة . وتبدو الصورة الرئيسة للمرأة اثناء الولادة كبيرة الحجم ، وذلك رمز حقيقي للخصوبة ، كما تُرى قابلة ووصيفة تسندها ، وفي الوقت ذاته وقفت على الجانبين خادمتان اخريان على مقربة منها ، تحمل احداهما مبخرة . وفوق النساء يقع القسم العام من المنزل وفي وسطه يُرى رب البيت مع اثنين من خدمه . والترتيب المتناظر لهذا المنظر ، والمنظر الامامي المواجه للناظر الى الشخص الرئيس ، وحالة الجمود التي تغمر المشاركين فيه ، كل هذه صفة مميزة للاسلوب البلاطي حسب الطريقة الفارسية . ولما كان الحادث يُروى في النص في احدى الجزر الشرقية ، فقد رُسم الشخص المتوج وجلاسه في صفة هنود ، في حين رُسم السيد في شكل رجل مقدس وليس في شكل حاكم . وعلى النقيض من ذلك نرى الاشخاص الموجودين على الجانبين هم من العرب : فعلى جهة اليسار يُرى « ابو زيد » وهو يكتب تميمة لتسهيل الولادة بسرعة ونجاح ، في حين يُرى الشخص الذي في ناحية اليمين ـ ومن المحتمل ان يكون هو « الحارث » ذاته ـ وهو يمسك باسطرلاب لمعرفة طالع الطفل . ومع ان هناك اصولا كلاسيكية لهذه الصفة التصويرية التي تمثل امرأة اثناء المخاض وقد اعتمدت بذراعيها على خادمات يسندنها ، وهناك امثلة هندية للشخص الذي يشبه رب البيت ، فان التصوير الكلي للمنمنمة وموضوعها باجمعه ، اصيلان بدرجة كبيرة ، ليس له اي نظير حتى في مخطوطتي المقامات الموجودتين في لنينغراد وفي اسطنبول .

اللوح ص ١٣١

لقد استندت كل المنمنمات التي جرى بحثها حتى الان على خبرة وحسن الاطلاع على المناظر من ذات النوعية التي تم رسمها . ولعل الاستثناء الوحيد يتمثل في صورة احدى « الجزر الشرقية » التي رست عندها سفينة « ابي زيد والحارث » . فهذا الموضوع الى حد كبير من بنات افكار المزوق ، وقد تكوّن لديه نتيجة اقاويل وقصص البحارة الخرافية . ومع ذلك فمن المحتمل ايضا ، ان لا يكون « الواسطي » هو الذي اخترع هـذه المجموعة في الاصل ، وانما وجدت كلها او جزء منها في منمنمات لكتب سابقة تتناول الرحلات الى البلدان الغربية . فمقدمة السفينة بربانها الهندي ، والقردة الاربعة فوق الاشجار ، تكشف وحدها حسب عن دراية مباشرة بالموضوع ، الذي لم يكن مثيرا للعجب بالنسبة الى قضية القردة لان هذه القردة مع مدربيها تكون ملفتة للانظار في الاسواق العربية خاصة . وبخلاف ذلك فان الاشجار تكشف هنا ، كما هو الامر في جميع منمنمات المخطوطات الثلاث للمقامات ، عن ان الفنان كان اقل اهتماما وبصفة شخصية ، بهذا المظهر من العالم الخارجي ، وانه لهذا السبب قد اكتفى بالاشكال المحورة جدا . فهذه الصور في الواقع صور متخيلة بشكل خالص ، رُسمت بطريقة زخرفية . وحتى الطيور قد رُسمت هي الاخرى بذات الطريقة ، باستثناء الببغاء التي يمكن رؤيتها بسهولة . ولكي يضفي الرسام على الجزيرة صفتها الحقيقية من الغرابة والغموض ، فانه لم يدخل فيها طائرا عجيبا ذا عرف ذهبي يشاهد على غصن واطىء عند الجهة اليمنى حسب ، وانما اضاف الى ذلك مخلوقين خياليين لكل منهما رأس بشرى ، هما الخطاف وابو الهول .

اللوح ص ١٣٢

وكانت فكرة هذه الجزيرة شبيهة بتخيلات « روسو » (١٠٨) في وقتها ، فهي صورة لبلد رائع يتصوره العقل . لكننا نجد « الواسطي » حتى في هذا المقام يهتم باظهار البعد الثالث . ففي مقدمة التصويرة يُرى متسع للماء ، وفيه اربع سمكات ، بينما نرى في الوسط ضفة الشاطىء بما فيه من اشجار ، والخليج الذي يشاهد جزء منه وهو مرسى السفينة ، واخيرا فان الخلفية التي تكون ابعد اجزاء التصويرة بالنسبة للمشاهد قد صورت بشكل عمودي ، كيما توافق السطح المستوي للصورة . وقد اشير الى هذا بالحافة ذات الاعشاب في ناحية اليسار ، وبالمنطقة ذات اللون البني الفاتح خلف الاشجار . ونجح الواسطي (او المزوق الذي نقل عنه الواسطي) عن طريق المزج الحي بين الواقع والخيال في أن يخلق الصورة بجزيرة خضراء بعيدة . واذا لم نأخذ بنظر الاعتبار الصور الصغيرة للنباتات في مستوطناتها في بعض مخطوطات كتاب « ديسقوريدس » التي تعود الى القرن الثالث عشر ، فان هذه التصويرة

اللوح ص ١٣٣

التي نتحدث عنها الان تعتبر اقدم ما عرف من المناظر البرية الكاملة في التصوير الاسلامي ، وانها مستغنية تقريبا عن العنصر البشري . ولابد لنا ان نتذكر في هذا الشأن ان الفن الاوربي لم يبلغ مرحلة تصوير المناظر البرية « الخالصة » الا بعد حوالي قرنين ونصف القرن من ذلك التاريخ ، حيث نجد ذلك في صورة « الخلق » التي رسمت على الوجه الخارجي من منحنيات الصورة التي رسمها « بوش » (١٠٩) والتي تصور « فردوس الافراح الارضية » (برادو ـ مدريد) . وحتى في هذا الموضوع قد اثير سؤال حول احتمال وجود تأثير من رسوم المناظر البرية في الدروج الصينية . ذلك لان تمثيل « الواسطي » لاحدى الجزر الشرقية قد يدهشنا لبساطته وسذاجته ، لكننا متأكدون على كل حال من ان هذا التشبيه متحدر تماما وبصفة فريدة من اعمال خلاقة تعود الى الانتاج الفكري في الشرق الادنى .

ففي الوقت الذي كان فيه الاكتشاف العرضي لعنصر فني كلاسيكي ، بيزنطي ، او فارسي متوقعا في هذه المرحلة من مراحل التصوير العربي ، فان ظهور عناصر هندية كان امرا غير مألوف تماما . ومع ذلك ، فان هذه المناظر مناسبة جدا في هذه التصويرة ، لاننا نعرف من المصادر الادبية المعاصرة ، وجود تجارة واسعة جدا في تلك الفترة ، وفي القرون التي سبقتها ، بين الشرق الادنى والهند ، ولا سيما مع موانىء الهند الغربية . واخيرا فان القطع المكتشفة في « جنيزا » التي حل رموزها (س. د. غوتاين) قد بينت لنا ان هذه المعاملات التجارية كانت تشتمل في بعض الاحيان على اشياء فنية ، وان خرائب «الفسطاط» (١١٠) قرب القاهرة قد كشفت في الواقع عن كثير من قطع النسيج القطني المطبوع المستورد من « كجرات » (١١١) .

اللوح ص ١٢١
اللوح ص ١٠٨

ولم تكن العناصر الهندية في صور « المقامات » ذات طابع يخص الصيغة التصويرية حسب ، كما هو الامر بالنسبة الى رب البيت الذي يشبه « سادهو » (١١٢) ، او التفصيلات التي اعتمدت على مشاهدة السفن الشرقية والملاحين في الموانىء العراقية ، وانما تشتمل ايضا على تأثيرات في الاسلوب . ويذكرنا هذا هنا بان واحدا من اهم التقاليد المميزة للتصوير في غربي الهند ، ابتداءً من القرن الحادي عشر او القرن الثاني عشر وما بعده ، يتمثل في « ابراز العين الاخرى » التي فسرها الدكتور « موتي جندرا » بانها نتيجة الاستبدال التدريجي للمنظر الثلاثي الارباع بالمنظر الجانبي . وابتداءً من صورة الغرة في الجهة اليسرى نجد امثلة كثيرة في رسوم « الواسطي » تدلل على هذا العنصر الهندي الغريب ، والذي يمكن اكتشافه ايضا في الوجوه القليلة الباقية في مخطوطة المقامات المحفوظة في اسطنبول . فهو يظهر مثلا ، في وجهي حاكم « الرحبة » والشاب المتهم ، او وجه الشخص الماشي على قدميه في جهة اليسار في « الموكب المتوجه نحو مكة » ، بل ان هناك ايضا اشارة اليه في القرد الذي فوق الشجرة في الناحية اليسرى ، وفي الطائر الكبير الواقف على احد الاغصان في الناحية اليمنى في « الجزيرة الشرقية » . وفي كل الامثلة نجد ان هذا العنصر قد اندمج تماما في الصورة كلها ، والذي يحتمل بانه لم يلاحظ قبل هذا . والواقع ان منمنمات « المقامات » في قدرتها على هضم العناصر الاجنبية تشبه قصص « الف ليلة وليلة » . وقد لاحظ « فون غرونباوم » هذه النقطة باهتمام قوي فقال « ان روح الاسلام قد طغت على القصص اليهودية ، والبوذية والهلينية المبتكرة ، وان المؤسسات والعادات والمعارف الاسلامية قد حلت تماما محل التقاليد الحضارية ذات المصدر المادي ، واضفت على الهيكل وحدة المناخ التي كانت هي الصفة المميزة والغالبة للحضارة الاسلامية والتي ستمنع المشاهد لاول وهلة من ملاحظة الخطوط المتعددة للعناصر المتغايرة الاجناس التي تتألف منها » .

اللوح ص ١١٤
اللوح ص ١١٩
اللوح ص ١٢٢

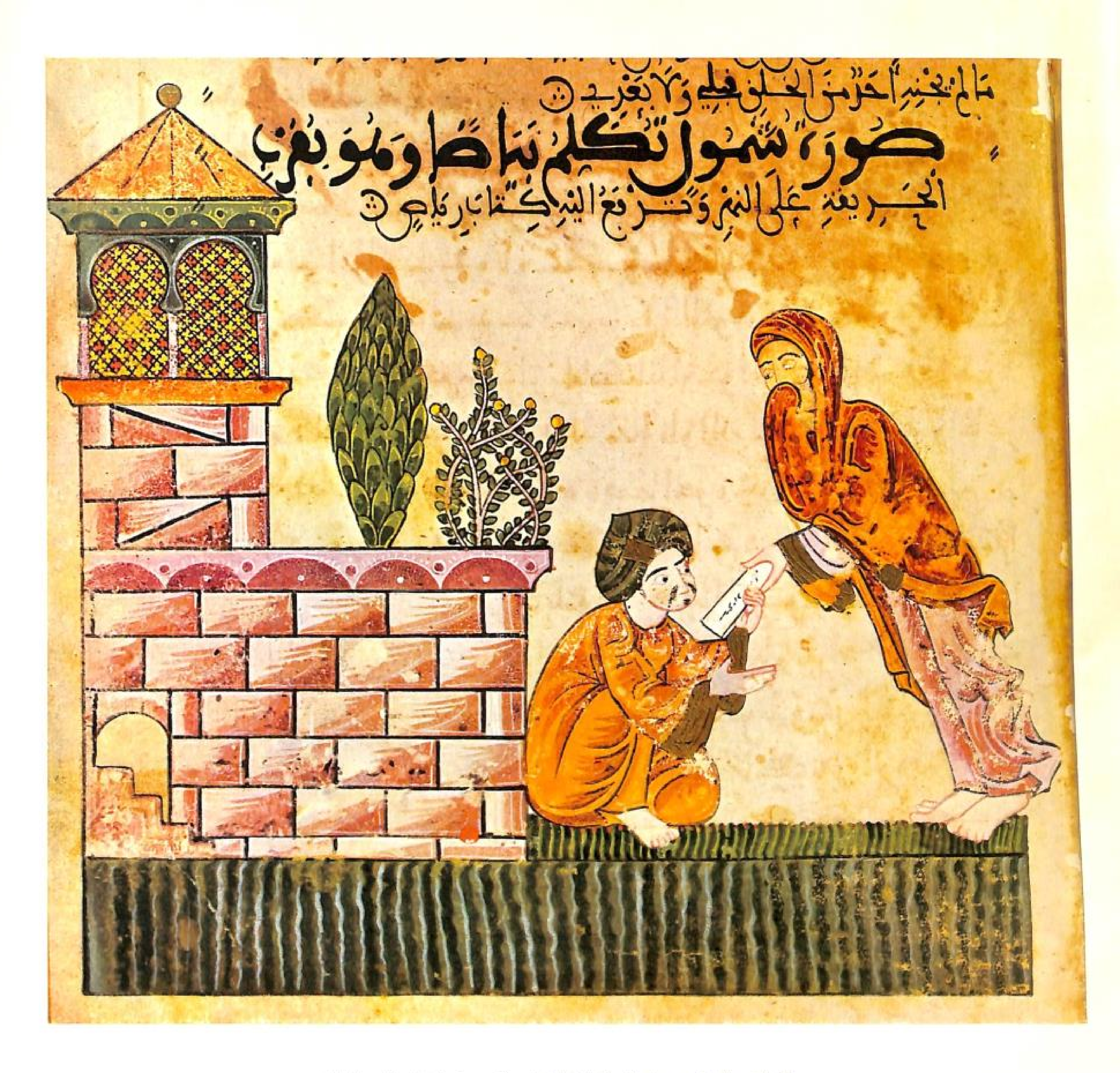
قد تكون صور المقامات اولا اكثر اصالة من قصص الف ليلة وليلة ، ولكن الكتابين كانا متشابهين في قدرتها على هضم العناصر الاجنبية وتكاملها معا ، وصبها جميعا في مرآة تعكس الحضارة العربية الاسلامية .

حياة شاملة ٢: الآم الحب

مخطوطة بياض ورياض في الفاتيكان

ينبئنا الشيخ « ابو زيد » في المقامة الثامنة والاربعين بانه لاجيء من مدينة « سروج » (١١٣) التي استولى عليها الصليبيون الفرنسيون سنة ١١٠١م . ولذلك فان موضوعات المنمنمات التي وضعها رسامو المقامات العظام تضم الكثير من الاوضاع التي نجد فيها « ابا زيد » وهو يخوض معركة في سبيل الوجود . وميدان هذا الكفاح يمثل الهيمنة على الحياة العامة ، وهي — كما كانت تقع دوما في الشرق الادنى — عالم الرجل حسب . فالمناظر التي تشاهد فيها النساء قليلة ، ولا يلعب العنصر النسائي ، بصفة عامة، سوى دور ضئيل حسب . ففي هذا المنظر الشامل للعالم الخارجي لا يوجد هنا مكان للعلاقات المباشرة بين النساء والرجال . ولهذا السبب فان علينا ان نتطلع الى مكان آخر توجد فيه مثل هذه العلاقة .

ومع ان موضوع الحب من الموضوعات الرئيسة في الادب العربي، الا انه حتى الآن لم تكتشف سوى مخطوطتين مصورتين شهيرتين تعالجان هذا الموضوع . فالمخطوطة الاولى (وهي محفوظة في المكتبة الوطنية بڤيينا تحت رقم ٢٥٦١٢ فنون) عبارة عن قطعة صغيرة من الورق تضم سطورا قليلة من كتاب ورسما ذا الوان بسيطة لقبرين نمت احدى الاشجار فيما بينهما . وهذا قد مكن الاستاذ « رايس » من تشخيص هذه الصفحات بانها جزء من مخطوطة مزوقة لموضوع ادبي اصيل يتناول قصص الشهيرين من العشاق ، ولذلك يعزي « رايس » هذه المخطوطة الى النصف الاخير من القرن التاسع ، او الى السنوات الاولى من القرن العاشر ، وانها زوقت في العالم الذي يقع شرقي البحر الابيض المتوسط وفي مصر على اكثر احتمال . اما المخطوطة الثانية التي اكتشفها « ج. ليفي ديلا » فانها اكثر اهمية من الناحية الفنية وهي محفوظة في مكتبة « الفاتيكان » (مادة عرب ٣٦٨) . ومن سوء الحظ ، فان هذه المخطوطة ممزقة هي الاخرى ، فقدت منها صفحات من البداية ومن النهاية ، وحتى الصفحات الباقية منها لم تكن مرتبة ترتيبا صحيحا . ومع ذلك فان الصفة الصحيحة للقصة التي تضمها هذه المخطوطة قد غابت عنا ، سيما وانه لم يعثر على نسخة اخرى لها ، وان كان عنوانها وهو « حكاية بياض ورياض » موجود في مخطوطة محفوظة في « اسطنبول » تضم حكايات على غرار قصص « الف ليلة وليلة » . ولقد وقعت حوادث هذه القصة في شمالي بلاد ما بين النهرين كما علمنا ذلك من الاشارة الى نهر « الثرثار الصغير » . وبطل القصة « بياض » تاجر يحب الشعر وهو من مدينة دمشق وكان قد سافر مع والده الى الخارج . وفي احد الايام رأته « رياض » وهي وصيفة لسيدة نبيلة وابنة احد الحجاب . وكان « بياض » قد رافق هذه السيدة ووصيفاتها وهناك وقع في حب « رياض » . وحدثت بعد ذلك صعوبات كثيرة منها افتراق العاشقين ، وحدوث النفرة بين رياض وسيدتها ، والخوف من الحاجب ، الذي بدا عليه انه اخذ يتعقب « رياض » بنفسه. ومع ذلك كله كانت تحدث اتصالات خفية بين العاشقين على شكل رسائل أو كتب أو نصيحة توجه الى العاشقين المعذبين . والحب الممثل في هذه القصة من النوع الذي وصفه افلاطون لاول مرة في « مقالته » التي يقول فيها : « ان طريقة متابعة الحبيب تجيز له ان يأتي باشياء غريبة كثيرة والتي تُستهجن من الناحية الفلسفية بمرارة ان هي حدثت باي واقع مصلحي : فهو قد يتضرع ويتوسل ويبتهل ويقسم ، ويكون خادما للخدم . ويستلقي على حصير عند باب مسكن محبوبته » . وقد تطور هذا النوع من السلوك فيما بعد الى شكل مبالغ فيه في الرواية الاغريقية ، ومن ثم نقله الكتاب والشعراء العرب ودعوه بـ (الحب العذري) وذلك بعد ان اشتهر عدد من العشاق من بين افراد قبيلة « عذرة » احدى القبائل البدوية في جنوب شبه الجزيرة العربية . وتوجد بعض هذه الامثلة في قصص « الف ليلة وليلة » . وهي ، بلا ريب ،



قصة بياض ورياض (حديث بياض الى رياض) شمول تسلم رسالة من رياض الى بياض المغرب (اسبانيا او مراكش) القرن الثالث عشر الميلادي المقياس (١٩٠ × ٢٠٥ ملم) المجموعة القبة رقم ٣٦٨ ورقة ١٧ الصفحة اليمنى . المكتبة الانجيلية في الفاتيكان.



قصة بياض ورياض (حديث بياض الى رياض) بياض مطروح بلا وعي عند شاطيء النهر . المغرب (اسبانيا او مراكش) القرن الثالث عشـــر الميلادي . القياس (١٩٨×٢١٠ ملم) المجموعة الفنية رقم ٣٦٨ ورقة ١٩ الصفحة اليمنى . المكتبة الانجيلية في الفاتيكان .

من هذا النوع من قصص الحب الذي تناولته مخطوطة ڤينا غير الكاملة . ولقد عبر كل من بياض ورياض ايضا عن حبهما بطريقة مستساغة ، ذلك انهما كان يتغنيان بحبهما ، ويشعران بانهما معذبان فيه ، وغالبا ما يتحسران ويتأوهان ويبدوان نحيفين مريضين شاردين ويغمى عليهما في كثير من الاحيان فيسقطان على الارض من دون وعي . وفي الوقت الذي وجدت فيه هذه القصة التي هي من نمط الحب الافلاطوني في شرقي البحر الابيض المتوسط بل وحتى الى ابعد من ذلك باتجاه الشرق ، فان المخطوطة ذاتها كانت من ديار الاسلام الغربية . اي من شمالي غربي افريقيا او من اسبانيا . وتتضح هذه الحقيقة من شكل الخط ومن بعض التفاصيل الظاهرة في العمائر ، كالنوافذ المزدوجة . وقد تعرضت المنمنمتان — مثل بقية المخطوطة — الى عطب كبير لكن جملة منها حفظت بشكل جيد يكفي لاعطاء نظرة صحيحة عن اسلوبها . ففي احد المناظر نرى « شمول » ، احدى الوصيفات العذارى وصديقة رياض ، تسلم رسالة من رياض الى بياض المرتبك . ويقع هذا اللقاء عند احد الانهار خارج المدينة . وعلى مقربة من قصر ذي حديقة مسورة . وفي منظر آخر نشاهد وسيطا مسنا كان قد ارسل لمشاهدة المحب المسكين فيراه قرب النهر ملقى على الارض في حالة اغماء بعد ان انتهى من انشاد اغنية باكية عن حبه . والصورة التي تمثل هذا المنظر لا تظهر القصر بحديقته المسورة حسب ، بل تظهر ايضا احد دواليب الماء الكبرى التي يسمونها « ناعورة » ، وهو الطراز الذي استخدم على نطاق واسع وقتا ما في بلاد ما بين النهرين وفي سوريا وفي اماكن اخرى من الشرق الادنى والذي ما يزال يشاهد حتى اليوم في « حماه » على نهر « العاصي » . اما المنمنمة الثالثة فهي ذات صفة تكشف عن سعادة اكثر . فهنا نجد « بياضا » في باحة احدى الحدائق وهو يتغنى بحبه وقد انكب على مداعبة العود ، وهو الاصل العربي للعود الغربي . فهو يجلس قبالة السيدة النبيلة ووصيفاتها حيث يقدم كل واحد من الحاضرين اغنيات من مزاج مماثل . وكنتيجة لما كان يقدمه الشاب الدمشقي من اشعار ، فان ثلاثا من الفتيات كن قد توقفن عن الشراب ليصغين مسحورات الى غناء شاعر الحب ، في حين استدارت الفتيات الاخريات نحو سيدتهن ليراقبن احاسيسها . ولقد نجحت الصور نجاحا باهرا في ابراز الصفة المؤلمة للقصة ، وأضفت شكلا دراميا على بعض لحظات التوتر فيها . وُبذل اهتمام اكثر في اظهار البيئة المحلية للمناظر المختلفة . ذلك ان البيئات كانت في حالات كثيرة توازي مثيلاتها في مشاهد « مقامات الحريري » ولو ان العناصر المعمارية قد وضعت هنا في الجوانب دوما وليس في الخلفية كما هو مألوف بصفة اكثر في الرسوم الشرقية . ومع ذلك فهناك فرق دقيق هو ان الحدث يجري في مكان اكثر ارستقراطية وصفاء . فلكي يحب البطل حسب الاسلوب الاصيل في القصص العربية كان يجب عليه ان يكون منتميا الى اسرة ثرية ، وفي هذه الحالة وحدها يستطيع ان يدخل قصور النبلاء . ففي هذا المضمار تختلف مخطوطة « بياض » و « رياض » عن اكثر الاوساط الشعبية التي تمثلها رسوم اساتذة « المقامات » العظام . وكذلك في هذه اللحظات التي لا يضطرب فيها الشخص اضطرابا عميقا بعواطف الحب فان كل حدث وكل تعبير يكون قد تم تنظيمه بدقة حسب العرف . وهكذا نجد ان تصرف الاشخاص في قصة « بياض ورياض » يمثل مناقضة شديدة للحركات الخشنة المتشنجة التي كان يؤديها اشخاص « المقامات » -وحتى الاصوات المنبعثة من مجموعتين من الرسوم — اغاني العشاق الحزينة والاصوات الظاهرة في الخصومات الحادة أو ضوضاء الشارع الصاخبة — كل هذه يبدو عليها وكأنها آتية من عوالم مختلفة .

اللوح ص ١٢٦

اللوح ص ١٢٧

اللوح ص ١٢٩

ليست هناك اية اشارة الى المكان الذي انجزت فيه هذه المخطوطة . ُترى اهو مراكش ام اسبانيا ذاتها ، كما قد يتصور المرء ذلك بالنظر الى التقدم الفني الواضح في المنمنمات ؟ . تشير المشابهة مع رسوم القرن الثالث عشر في شرقي البحر الابيض المتوسط الى تاريخ مماثل . واذن فليس علينا سوى ان نقارن بين الاشجار لتثبت مثل هذه العلاقة ، او أن نأخذ بنظر الاعتبار



قصة بياض ورياض (حديث بياض الى رياض) بياض يغني ويعزف على العود امام احدى السيدات ووصيفاتها
المغرب (اسبانيا او مراكش) القرن الثالث عشر الميلادي المقياس (١٧٥×١٩٢ ملم) المجموعة الفنية ٣٦٨ ورقة ١٠
الصفحة اليمنى . المكتبة الانجيلية في الفاتيكان .

العيون المحدقة الخالية من البؤبؤ ، والتي نجد لها نظائر وثيقة الصلة بمخطوطة « المقامات » المؤرخـة سنة ١٢٢٢ م الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس . ذلك ان صيغة الصورة التي يظهر بهـا « بياض » وهو يعزف على العود امام جماعة من السيدات ، تماثل تماما تلك التي نشاهد فيها « صولون » وهو يخاطب تلامذته في مخطوطة « المبشر بن فاتك » . ولـكن الاشخاص هنا قد تغيروا بشكل مناسب ، واضيفت شخصية مميزة اخرى هي شخصية السيدة النبيلة في الجهة اليسرى . واكثر من هـذا فان التصوير الذي استعملت به العمارة في جهة واحدة من المنظر الرئيس ، هو على الاقل احـد المظاهر التي وجدت في مخطوطة « المواعظ » السريانية المؤرخة سنة ١٢٢٠ م التي جاءت من منطقة « الموصل » . فحتى العنصر الذي يتمثل في الشخص الذي يحتضن احـد الاعمدة ، والذي عرفناه من مخطوطة « المقامات » الموجودة في لنينغراد ، موجود في منمنمة فيها « رياض » (غير مصورة هنا) كما هو الحال ، بالنسبة الى السـلم المفتوح) . فهذه الشواهد كلها تؤيد بان تاريخ المخطوطة لا يعود الى القرن الثالث عشـر

اللوح ص ٧٩
اللوح ص ١٣٩
اللوح ص ٧٧
اللوحان ص ١٠٦ ـ ١٠٧

(كتاب الكواكب الثابتة) للصوفي : الراقص (هرقل) سبتة (مراكش) ١٢٢٤م (٦٢١ هـ) المقياس (١٣٦×١٦٣ ملم)
مجموعة (روس) ١٩ ورقة ١٩ الصفحة اليسرى . المكتبة الانجيلية : الفاتيكان .



حسب بل تشير الى ان المصور في تناوله هذا الموضوع الشرقي في الغرب ، انما كان يعتمد بكثرة على التقاليد الشرقية التي اضفى عليها لونا محليا عن طريق ادخال صفات غربية عليها .

ومــــع ذلك فان قصة « رياض » و « بياض » لم تكن المخطوطة الوحيدة المزوقة التي وصلتنا من الغرب الاسلامي والتي تتناول مواضيع سائدة في عالم شرقي البحر الابيض المتوسط (١١٤) . ذلك ان هناك مخطوطة من كتاب ديوسقوريدس تعود الى القرن الثالث عشــر ومحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس (مادة عرب ٢٨٥٠) ، تحتوي تصاوير نباتات جد مماثلة في صفتها العامة لتلك التي تزين مخطوطات انجزت في بغداد او في شمالي بلاد ما بين النهرين . ولقد تهيأت ، بصفة عرضية ، اشارة مقتصرة الى بيئة النباتات ، وفي حالة واحدة اضيفت تصاوير الافاعي ، لكن من الناحية الثانية ليست هناك رسوم بشرية او حيوانية . واكثر من هذا اهمية هو كتاب « الصوفي » (١١٥) عن « الكواكب الثابتة » الذي انجز في مدينة « سبتة » في مراكش سنة ١٢٢٤م ، وهي المخطوطة الاسلامية الوحيدة التي عثر عليها والتي تضم معلومات عن محل نسخها وتاريخها(مكتبة الفاتيكان ، روس ١٠٣٣). وتصاوير هذه المخطوطة مستندة على الصيغة التصويرية التقليدية لنصوص هذا الكتاب الشـــهير ولكن مع بعض التغييرات الاكيدة . فمثلا نرى صورة برج « هرقل » ما تزال تبرزه في شكل « راقص » لكنه فقد السيف الاحدب الذي يشبه « المنجل » الذي كان يحمله في مخطوطة سنة ١٠٠٩ م المحفوظة في مكتبة « بودليان » (مارش ١٤٤) (١١٦) . وكذلك فان هرقل قد تحول من شاب الى رجل كامل النضج ، ملتح ، لا يشبه الاشكال الاخرى لانه لم يعد يرتدي العمامة . والطريقة التخطيطية التقليدية في مخطوطات « الصوفي » الشرقية ما زالت واضحة على الاقل في الوجه الذي رسم بدقــة . لكننا نرى هرقلا الان وقد البس رداء ذا خطوط حمراء وزرقاء يظهر منها انها ايضا تمثل التحوير الذي اصاب اشكال طيات الملابس . ومن سوء الطالع فنحن لا نستطيع الان ان نذكــر الى اي مدى يمثل هــذا الرسم الصفة الغربية العامة ، ولا نستطيع ان نعرف من المادة الضئيلة المتوفرة لدينا ، مــا اذا كان هناك فرق واضح بين الامثلة المغربيــة والاسبانية . ومع ذلك فان رســـوم « الصوفي » تشير الى اشكال متنوعة من التعبيرات الفنية التي كانت قد استخدمت في الغرب الاسلامي ، خلال القرن الثالث عشر ، ذلك لان الاختلافات في الاسلوب واضحة جداً بين تصاوير هذه المخطوطة وتصاوير مخطوطة قصة « بياض ورياض » .

اللوح ص ١٣٠

وكذلك كانت اسبانيا هي البلد الاســلامي الوحيد الذي بقيت فيه رسـوم جدارية من اواخر العصور الوسطى ومع ذلك فحتى في مثل هذه الحالة نجد ان الحجوم الصغيرة للاشخاص في الاشرطة المتوازية (اذ لا يزيد ارتفاع صور الفرسـان عن عشرين ســـنتمتراً) ، تشير الى وجود علاقة محتملة مع المنمنمات . فقد وجدت هـــذه الرســـوم الادمية على جدران رواق بيت مهدم يدعى الان باسم « برج دمشق » في قصر « الحمراء » بغرناطة . واعتماداً على ما اورده « ليوبولد توريز بلباس » فــان هذه الدار يجب ان تنسب الى النصف الاول من القرن الرابع عشر . وعلى الرغم من انها في حالة غير جيدة فان مواضيع كثيرة مختلفة قد رسمت في اكثر من اثني عشر لوناً ويمكن تمييز الذهب فيما بين هذه الالوان . وهذه الرسوم هي : فرســـان ، ومناظر محلية من المسلمين من كلا الجنسين وقد تجمعوا استعداداً للاحتفال بالعيد ، وصيادون يطاردون مختلف الحيوانات من بينها الاسود وغول وجند راكبون عائدون الى احد المعسكرات ، وقافلة فيها نساء واسرى مقيدون وجمال ايضا ، وبغال محملة ، واغنام . ولما كانت هذه المواضيع متنوعة بالشكل الذي هي عليه فانها لم تظهر سوى حركة قليلة ، ولم يبـد فيها اي اهتمام بالعمق ذلك لان كل صورة أو منظر قد وضع الى جانب الآخر بشــكل اضافي على خلفية غير مزخرفة . ومع ان الصيغة التصويرية والتأليف يذكراننــا

بسـمات ذات علاقة بالتصوير الايراني الذي يعود الى ذات العصر ، فـان هناك ايضا علاقات مع رسـوم المينـا على الزجاج السوري والتي تعود الى زمن اقدم ، ومع المنمنمات المسيحية الاسبانية ايضاً . فهذه العلاقات بين الشـرق والغرب جميعها ذات اهمية اكبر لانها تبين مرة اخرى بان وحدة الاهتمامات والتعابير الفنية ، على الرغم من الفروق المحلية ، كانت قائمة في كل انحاء العالم الاسلامي في القرون الاولى ، وفي اواخر العصور الوسطى ايضاً .

واختفاء التصوير العربي الاسباني بصفة فعلية ـ حيث لاتوجد مخطوطة مصورة واحدة تعزى اليه في اي من المكتبات الموجودة في شبه جزيرة « ايبريا » ـ امر يثير الآسف الشديد ، لانه اصبح من المستحيل علينا ان نقيس ، بشكل دقيق ، مدى التأثير الذي احدثه هذا الفن في التصوير الاسباني المسيحي . ومع ذلك وبسبب هذا التأثير المؤكد ، فان رسوم « المستعربين» و « المدجنين » (١١٧) يمكن ان تستخدم بمثابة مصادر نستطيع ان نحصل منها على بعض الملامح الاخرى لهذا الفن الضائع . ففي مستطاعنا ان نعيد تشكيل بعض مظاهر هذا الفن بمساعدة الوسائل الاثارية الى درجة ما . وفي هـــذا المجال ستكون بعض المخطوطات ذات اهمية خاصة . فمثلا هناك مخطوطة « قائمة المطبوعات الاسبانية » ومخطوطة « كودي توليتانوس » التي تعود الى النصف الاول من القرن العاشر . فهي وثيقة مهمة عن العصر المتقدم (مدريد ، المكتبة الوطنية ٤ـ٢ر١) . بينما نستطيع من كتب الشطرنج والزار ، والداما المؤرخة سنة ١٢٨٣ م والتي نسـخت للفونسو العاشر الحكيم (١١٨) ان نستخلص بعض المعلومات عن القرن الثالث عشـــر المهم (مكتبة الاسكوريال) . ومع اختبار زخارف بعض الابنية الكنسية من امثال بعض السقوف المصورة التي عملت في القرن الرابع عشر لكتدرائية « تيرول » والمحفوظة الآن في متحف الآثار بمدريد ، او بدن كرسي العمود المصور في دير « سانتو دومنغو الريل سيغوفيا » الذي يعود الى ذات القرن ، فان هذا الاختبار وان لم يلق ضوءاً كاشفاً تماماً الا انه سيساعد على ذلك كثيراً .

واخيراً فان الرســـوم البشرية في مختلف الاماكن للفنون الزخرفية مثل الفخار والبلاطات والمنسوجات ســتعطينا بعض المعلومات ايضاً . وعلى كل حال فان الضوء الذي تلقيه الاثار القليلة الباقية ، والمعلومات التي يستطيع المـــرء ان يحصل عليها من البحث التاريخي ، تكاد لا تكفي لتكوين صورة ذهنية صادقة لما كان للتصوير العربي من شكل اكثر جاذبية دون ريب .

بداية النهاية

٣



(كتاب منافع الحيوان)، (بالفارسية) تأليف ابو سعيد عبدالله بن بختيشوع: فيلان. مراغة (ايران) بين سنة ١٢٩٤ و ١٢٩٩م (ضمن اطار داخلي) المقياس ١٨٢×١٩١ ملمتر الحد الاعلى لمقياس الرسم ٢١٣×٢٣٥ ملمتر. مجموعة ٥٠٠ ورقة ١٣ الصفحة اليمنى. مكتبة بيربون مورغان في نيويورك.

تأثير الغزو المغولي

يعتبر الغزو المغولي للشرق الادنى نقطة التحول الكبرى في تاريخ التصوير العربي الاسلامي ، والذي بلغ ذروته القصوى باحتلال بغداد في سنة ١٢٥٨ م ، وقتل آخر خليفة عباسي حاكم فيها . ولقد كانت تلك الكارثة لا توازيها كارثة اخرى في التاريخ العربي ، وحتى عندما لا تخرب المدن تماما ، ويقتل سكانها ، فان الاحوال المعاشية تكون قد تغيرت تغيراً كبيراً . والحقيقة ان ان هذه الجائحة قد دمرت المناخ الاجتماعي والاقتصادي الذي ادى الى ازدهار فن تزويق الكتاب ولا سيما في المدن العراقية .

ولقد حدثت ثلاثة تغييرات كبرى . اولها ان الكثيرين من الفنانين قد استئصلوا بصفة عملية حيث اضطر هؤلاء الى الهجرة الى اماكن آمنة في الغرب أو في الشمال الغربي . واجبر آخرون من بعدهم على الهجرة الى اقاصي الشرق طلباً للعمل في العواصم المغولية التي انشئت حديثاً . وهذا التحول في المحيط احدث بدوره التغير الثاني : ذلك ان الفنانين الذين اخذوا يعملون تحت امرة الاسياد الجدد قد وجدوا ان الضرورة تلزمهم بأن يهيئوا انفسهم لازمان متغيرة ولاذواق متباينة . واخيراً بعد ان اصبح الشرق الادنى ، ومن ضمنه العراق ، جزءاً من امبراطورية الشرق الاقصى العظمى ، خضع فن الشرق الادنى الى تأثيرات من الشرق الاقصى . وهذا التغلغل للعناصر الصينية قد تجاوز الآن تماماً حدود الدولة المغولية حيث اصبحت هذه العناصر الصينية موجودة ايضا في سوريا وفي مصر التي استطاعت بفضل انتصارها في معركة « عين جالوت » سنة ١٢٦٠م (١١٩) ، ان تصد المغول الغزاة .

ويبدو ان العراق قد استمر على تقليده في انتاج المخطوطات المزوقة بشكل محدود ولو انه خضع مدة مائة وخمسين سنة لحكم المغول ، الذين كانوا من الوثنيين في اول الامر ثم اصبحوا من المسلمين وعلى المذهب الشيعي .

وكان المركز الحقيقي يتمثل الان في دولة « المماليك » في مصر وفي سوريا (١٢٠) . فقد ظلت مراسيم انتاج بعض الكتب العربية المصورة المفضلة قديماً ، متواصلة ولكن بروحية مختلفة . ومع ان التصوير لم يبلغ مرة اخرى تلك المستويات الرفيعة التي بلغها في النصف الاول من القرن الثالث عشر ، فان الثلث الاخير من القرن الثالث عشر ، والنصف الأول من القرن الرابع عشر ، شهدا انتعاشا ضئيلاً للفن .

ولنعد الان فنفحص عن قرب أثر الغزو المغولي في التصوير . من بين اهم المسلسلات المميزة لمنمنمات هذه الفترة سلسلة تتألف من احدى عشر تصويرة في بداية كتاب « منافع الحيوان » لمؤلفه (ابن بختيشوع) (١٢١) (نيويورك ـ مكتبة بيربون مورغان م ـ ٥٠٠) . فهذا الكتاب يتناول الانسان والحيوان بنفس الطريقة المنهجية التي طبقها « ديسقوريدس » على النباتات ،

اللوح ص ١٣٦

لكنه يختلف عن ذلك ، باعتباره من انتاج القرون الوسطى ، اذ انـه يضم من الاساطير الشعبية والخرافات الطبية اكثر مما حوته نظيراته الكلاسيكية . فقد نسخ هذا المخطوط الفريد في مدينة « مراغه » (١٢٢) بشمالي غربي ايران بين سنتي ١٢٩٤ ، ١٢٩٩م لحساب شخص ذى ذوق مميز بشكل ظاهر لكنه لم يكن يحمل لقبـا ملكيا او رسميا . وصور الفصول الاولى التي تتناول الانسـان ومعظم البهائم ، انما هي استمرار للتقليد العربي في التصوير الذي سبق العصر المغولي . وبخلاف هذه الصور فان بقية المخطوطة تضم انتـاج جملة من الرسامين الذين تأثروا على درجات متفاوتة ، بمختلف اساليب التصوير الصيني . ومن هـذا التراصف بين الاساليب نستطيع ان نفترض بان فنانين من مختلف الاصول قد اتجهوا الى هذا المركز المغولي لانتاج المخطوطات المصورة . والى هذه الطائفة من الفنانين ينتمي رسـام من جنوبي العراق ، ظل يواصل الرسم حسب التقليد الذي تعود عليه . ففي صورة الفيلين نجد نفس خط الارضية العشبي الذي يُرسم لوقوف الحيوانات عليه ، على مقربة من منبسط الجبهة ، كما نجـد ذات الاشـجار والطيور في الخلفية والتي سبق ان وجدت في تصاوير عربية اخرى ولا سـيما في الصور المصنوعة في بغداد . وفي عـدد من تصاوير المجموعة الاولى هذه يستطيع المرء ان يلاحظ ذات المشاركة التي تخص الادراك الحسي الحاذق لصفات الحيوان الخاصة وقـد عرضت بطريقة طبيعية مما تميزت به صورة « قطيع الابل » في مخطوطة « مقامات الحريري » المؤرخة سـنة ١٢٣٧م والمحفوظة في باريس . ومع ذلك فقد رُسم « الفيلان » بحيوية اكثر مما يتوقع المرء ان يجده في صورة لكتـاب علمي . والحقيقة ان ثلاث صور رسمها هذا الاستاذ تبرز الحيوانات في مناظر من الهيام والاصغاء الى صغارها . (لغرض الحصول على مثال آخر من هذه المسلسلات انظر صورة « الاسدين » في كتاب « باسيل غراي » وعنوانه (التصوير عند الفرس ص ٢٠) . وهذا الاتجاه نحو العلاقة المتبادلة النشطة بين رسوم الاشخاص قد شوهد قبلا في صورتي الغرة في مخطوطة (رسائل اخوان الصفا) ، وبالطبع فهناك الكثير من الصور المماثلة لها والتي تحتوي مثل هذه العناصر الواقعية ، كالقبعات الصغيرة والاجراس التي تتحلى بها حيوانات البلاط الحسنة الملبس . فاذا ما قورنت هـذه المنمنمة مع صور « كليلة ودمنة » السابقة التي تطغى عليها الشكلية ، نجد ان هذه المنمنمة كانت لهـا جاذبية بشرية اعظم . فهناك مظهر جديد غير متوقع هو التحول الكلي لطيات الجلد الى صفوف من الخطوط الملونة . على ان الميـل نحو تغيير عنصر طبيعي وكيفما اتفق الى شكل زخرفي لا بد وان يكون قد وجد في مخطوطات سالفة مفقودة في الوقت الحاضر . ولقـد سبق لنا ان اكتشفنا ذلك في الخطوط الملونة لرداء يرتديه « هرقل » في كتاب « الكواكب الثابتة » الذي نسخ في « سبتة » سـنة ١٢٢٤ م . ومع ان هذا الارتباط الوثيق بالرسوم العربية الاخرى قد تم التحقق منه بهذه الطريقة ، فان من حقنا ان نتساءل عما اذا كانت صورة « الفيلين » وغيرها من ذات السلسلة من المنمنمات قد رسمت باسلوب ايراني لان هـذه المخطوطة قد صورت في ايران قبل كل شيء ؟ . في ضوء كل ما عرفناه عن التصوير الايراني المتقدم في هذا الوقت ، يجب ان يكون الجواب بالنفي . ذلك لان ايـة صورة ايرانية ليس لها مثل هذا التفهم الحساس لحيوانات غير مألوفة ، أو أن تكشف عن مثل هــذه العلاقة المتبادلة بين الاشكال والتي تؤدي في مثل هذه القضية الى اشكال جسمانية متشابكة .

اللوح ص ١٣٤
اللوح ص ١١٧
اللوحان ص ٩٨ ، ٩٩
اللوحان ص ٦٢ ـ ٦٣
اللوح ص ١٣٠
اللوح ص ٣٤

والحقيقة ان علينا ان نفترض بان الاسلوب الفارسي في تصوير الحيوان كان شكليا بل محورا بدرجة كبيرة . ويمكن توضيح ذلك برسـوم مخطوطة تدعى « نعت الحيوان » يقال عنها انها ترجمة عربية لاحد مؤلفات « ارسطو » . ويمتلك المتحف البريطـاني نسخة منها غير مؤرخة ولو انها تعود الى الزمن السابق للعصر المغولي ، ويحتمل انها نسخت في بغداد (شرقية ٢٧٨٤) . فهنا نجد الفيل قد صور مفردا بصفة محورة خالصة تم الاعتماد فيها بشكل مطاق على نهج المنسوجات السلجوقية الفارسية . وتبرز منمنمات

اخرى ، مثل تلك التي تمثل الخرفان أو الارانب ، وضعيات اعلانيـة لحيوانات متقابلة او متظـاهرة ، وذلك ايضا مما كان مصممو النسيج الايرانيون يفضلونه على سواه . وفي كثير من الامثلة حاول المنمنم العراقي ان يوهن هذه الخشونة الزخرفية وذلك عن طريق منح الحيوانـات مسحة بشـرية ، او بوضعها في بيئة منظر بري . غير انه مع ذلك لم ينجح تماما في تحطيم الطـابع الزخرفي المتأصل في النمط الايراني لرسوم الحيوانات . فمثل هذا الدليل يؤكد لنا ان صورة « الفيلين » التي عولجت بشـكل مختلف تماما في مخطوطة « مورغان » انما تمثل امتداد الفن العربي في ايران . ففي كثير من المجالات قد يعتبر المرء مثل هذه المنمنمة من الانجازات الشهيرة للتصوير العربي الخالص ، فاذا كان الامر كذلك فان هـذا ، كما يبدو ، يناقض التأثير المدمر الذي يعزى الى الغزو المغولي . ولكن حتى اذا كانت للتصوير مزية فنية كبرى فانه ينذر بالنهاية ايضا . ذلك لان هذا التقليد بعد ان انتقل الى ارض غريبة واخذ يمارس عمله تحت تأثير بلاط اجنبي منظم تنظيما عاليا ، ان هذا التقليد الذي كان يعبر عن نفسه قبلا بحرية وبشـكل طبيعي قـد وصل الى نهايته . ومع ان الخطوط المحيطة بهذه المنمنمة يبدو عليها انها ذات مظهر بسـيط وغير مهم بل وحتى غير فعال لانها لم تحتضن التصميم كلـه ، مع ذلك فانها تعبر بشـكل رمزي عن القوى الجديدة الكابحة التي كانت تعيق الروح الخصبة لهذا الاسلوب . فالاطار يمثل عنصرا لم يستعمل الا في صور الغرر الملكية ، ولصور مدرسة « الموصل » ، وهو يكشف كذلك عن العلاقة مع المنمنمات الفارسية الشكلية بصفة اكثر .

اللوح ص ١٣٤

لم تبق سـوى مخطوطة واحدة حاولت ان تظهر امتزاج الصفات العربية والصينية ، ولو ان مثل هذا الجهد لم يكن ناجحا في الواقع . هذه المخطوطة عبارة عن نسخة من كتاب مؤرخ سنة ١٣٠٧م محفوظ في مكتبة جامعة « ادنبره » تحت رقم (١٦١) وهو كتاب يتناول سجل الشعوب الشرقية يدعى « الاثار الباقية عن القرون الخالية » للبيروني العالم والمؤرخ الفارسي الشـهير (٩٧٣ - ١٠٤٨م).(١٢٣) فمعظم صور الاشخاص في هذا الكتاب تنتمي الى التقليد العربي في التصوير ليس في الملبس وحده ولكن في تركيبها في شكل جماعات على امتداد خط الارضية الذي يحتل مقدمة التصويرة (مثال ذلك راجع كتاب « باسـيل غراى » عن « التصوير الفارسي ص ٢٧) . ومع هذا فان الوجوه ذات سـحنة مغولية ، في حين ان طيات الملابس لا تزال تسير على التقليد الكلاسيكي ، فقد استعملت فيها الاشكال غير الاعتيادية التي تشبه شكل تجمع الديدان . وكذلك نرى البناء مرسوماً ببعدين ليس الا ، والبيئات الداخلية هي الاخرى عربية خالصة وبشـكل متزايد الى درجة ان الصورة التي تظهر الرسول « محمد » (ص) وهو يلقى « خطبة الوداع » ، يجب ان تعتبر ذات صلة وثيقة جدا بمناظر المسـجد في مخطوطات « مقامات الحريري » . غير ان المناظر البرية تتألف من عناصر صينية استخدمت ايضا في رسم السماء والغيوم . واكثر من هذا فان المستويات المتراجعة لهذه البيئات الخارجية تكشف عن معنى جديد للمنظور الذي ترك تأثيره حتى في بعض المناظر التي رسمت بالطريقة العربية التقليدية . ولما كانت معظم الرسوم في هذه المخطوطه تختلف عن الرسـوم التي صنعت في ايران في اوائل القرن الرابع عشر . ففي مقدورنا ان نفترض بان هذا الكتاب قد جاء من القسم العراقي من المملكة المغولية الايرانية ، او انه انجز من قبل رسام عراقي كان يعمل في مرسم بشمالي غربي ايران .

وهذه التجربة في تبنى اسـلوب جديد لم تحقق تكوينا جديدا . ففي الوقت الذي ثبت فيه التصوير العربي في المخطوطـات العلمية ولا سيما في صور كتاب « القزويني » (١٢٤) فان هـذا الفن بالنسـبة الى صور النصوص الادبية لم يستطع الصمود امـام منافسة التصوير الفارسي بالطريقة الصينية ، أو امام اسلوب المنمنمات الفارسي المتطور حديثا . ينسب كتاب « ابن بختيشوع » الى سلسلة الكتب المزوقة التي تتناول موضوعات محددة عن الكواكب ، والنباتات ، او الحيل الميكانيكية ، التي سبق بحثها في هذه الموسوعة .

غير ان هذه المجموعة لابد وان تكون واسعة جدا ، وانها كانت تحتوي مثلا كتابا مصورا ، يعود تاريخه الى سنة ١١٨٨م ، ويخص الآلات الطبية والصيدلانية ، الفه من عرف لدى الغرب باسم « ابي القاسم » (١٢٥) (باتنا : مكتبة « خدا بخش » (١٢٦) رقم ٢١٤٦) وهذا الكتاب من طراز مغاير كتب في القرن الثالث عشر ، وتناول بشكل موجز وبطريقة علمية ، كل ظاهرة طبيعية عرفت في بداية العصور الوسطي . ويدور هذا الكتاب الموسوعي حول علم الكون لكتاب « القزويني » (١٢٠٣ ـ ١٢٨٣م) المعروف باسم (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) الذي تناول الاجرام السماوية ، والملائكة ، والمعادن ، والنباتات ، والحيوان والانسان .

وكان من حسن الحظ ان بقيت نسخة مصورة من هذا الكتاب (ميونيخ : مكتبة الدولة ، فصل عرب ، رقم ٤٦٤) وقد نسخت النسخة في سنة ١٢٨٠م ، اي قبل وفاة المؤلف بثلاث سنوات ، في مدينة « واسط » وهي التي تولى القزويني القضاء فيها . واسلوب صورة « الملائكة يسجلون اعمال البشر » في هذه النسخة يختلف عن الاسلوب الذي اتبع في « كتاب البيطرة » ، وفي كتاب « الاعشاب » لديوسقوريدس ، ونسخ « مقامات الحريري » المحفوظة في مكتبتي « باريس » و « لنينغراد » ، وان كانت هذه الكتب ذاتها قد الفت هي الاخرى في جنوبي العراق . فبدلا من استعمال الالوان المتنوعة الغامقة في المخطوطات السابقة ، نجد الالوان التي استعملت في كتاب « القزويني » اكثر تحديدا في عددها ، وهي رقيقة بالنسبة للالوان الغامقة التي استعملت لتبيان طيات الملابس حسب . وهذا من شأنه ان يكون انطباعا اكثر شمولية وشحوبا ويضفي على الرسوم صفة تخطيطية بشكل اكبر .

اللوح ص ١٣٨
الالواح ص ٨٧ ، ٩٧
١٠٦ ، ١٢٢

من كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني : ملكان يدونان . واسط (العراق) ١٢٨٠م (٦٧٨ هـ) المقياس (٩٧×١٦٥ ملم) مادة (عرب) ٤٦٤ ورقة ٣٦ الصفحة اليمنى . مكتبة الدولة . ميونخ .





من كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني . انقاذ الرحالة الضائع باعجوبة . واسط (العراق) . ١٢٨٠م (٦٧٨هـ)
المقياس (١١٩×١٦٠ ملم) مادة فصل عرب ٤٦٤ ورقة ٦٥ الصفحة اليسرى . مكتبة الدولة . ميونخ

فالتصاوير في هذا المضمار تتبع قواعد الفن الجمالي للشرق الاقصى . وكما يشير وجه الملاك في الجهة اليسرى فان بعض مظـاهر السلالات البشرية ايضا قد رسمت بسحنة مغولية . ومع ذلك فان الصور برمتها ما تزال مصورة بالطريقة المعروفة في الشرق الادنى . ومع ان اسلوب هذه المنمنمة يبدو عليه بانه يختلف عن اسـلوب منمنمة « الفيلين » المعاصرة لها تقريبا فان كلتيهما تعكسان تفهما متشابها : ذلك لان كل فنان كان يعرض موضوعه على نطاق واسع ، ومن ثم يضيف الى مظهره السـطحي شكل طية شـاملة تنبض الحياة فيها . فهذه الطريقة تضفي على هذه الرسوم صفة القوة الدرامية والتوتر .

اللوح ص ١٣٨
اللوح ص ١٣٤

وصورة « الملاكين المـدونين » مهمة من وجة نظر اخرى . ذلك لان صورتهما تمثل لاول مرة فكرة دينية من بين جميع الصور المتتابعة التي سبقت الاشارة اليها ، فلقد تضمن الكتاب صور الملائكة لانها ، وان كانت مخلوقات علوية ، الا انه يعتقد فيها بانها جزء من الكون . والمنمنمة التي تزين الجهـة اليسـرى من الورقة الخامسـة والستين تعكس ميل العصر نحو الاشـياء الغريبة والعجيبة . فهي تصور قصـة ملاح شـهير وقعت حوادثها ايضا في الرحلة الثانية للسـندباد التي تضمنتها « قصص الف ليلةوليلة » :

اللوح ص ١٣٩

فهي قصة ذلك الرحالة التائه الذي حمله طائر هائل ابيض اللون من جزيرة مقفرة عبر البحر الى اماكن مأهولة . وكان تصوير الجبال للمرة الثانية بشكل تخطيطي وذلك لم يكن معروفا في المنمنمات العربية السابقة ، ولو ان الاجزاء الاخرى من التصويرة ـ كالطائر او الرحالة مثلا ـ لا يوجد فيها ما يشير الى اصل صيني . وكما هو الامر في صورة « الملكين المدونين » استطاع الفنان ان يبرز الصفة التذكارية والدرامية للمنظر . وعن طريق الاشكال الغريبة للجبال اضفى على المنظر ايضا نظرة غريبة وكئيبة تناسب الموضوع .

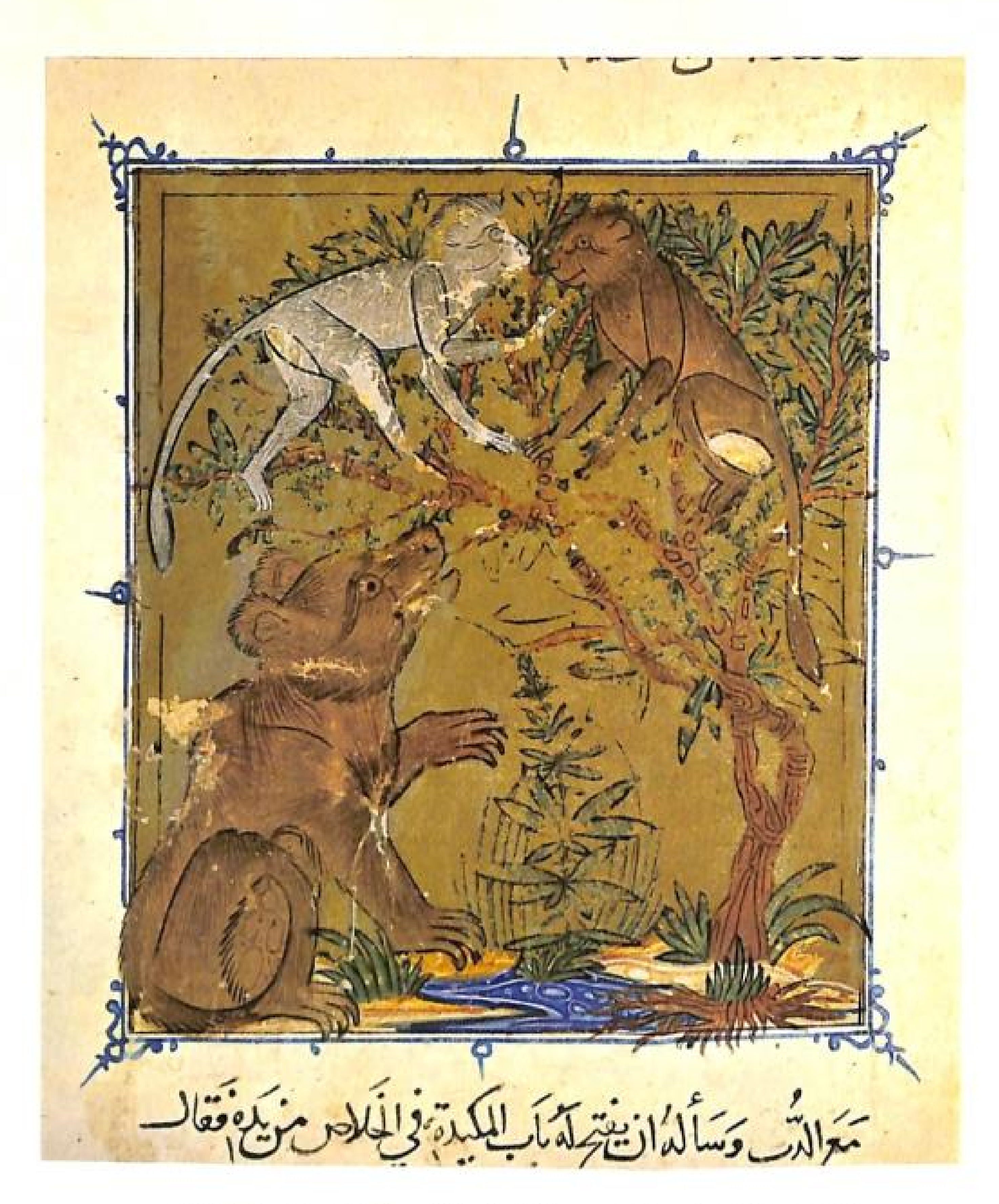
اللوح ص ١٣٨

ولقد اصبح كتاب القزويني الكوني ملائما بصفة دائمة لاعند العرب حسب وانما عند الشعوب الاسلامية التي لاتتكلم العربية ، وان جميع هذه الترجمات كانت مزوقة في الغالب . واما بالنسبة الى الخبراء الغربيين فان لهذه الرسوم جاذبية اخرى تبرزها بشكل واضح صورة « تحليق الطائر العملاق » . ولما كان الكتاب يتألف من مجموعة غير دقيقة من المواد فان النص يحتوي الكثير من الحكايات الخرافية عن المخلوقات الغريبة . وفي الوقت الذي لا تكون فيه لهذه الحكايات اية نظائر علمية فان بعض المنمنمات التي تصاحبها تزودنا على الاقل ، بتعويض مقبول لنسخة مزوقة عن « رحلات السندباد » . اما قصص « الف ليلة وليلة » التي ابهجت نفوسنا فلم يعترف بها كقطعة أدبية رفيعة ، لكنها كانت بالاحرى تعتبر شكلا مالوفا لوسائل التسلية الشعبية ، ولهذا السبب لم تكن تعتبر ، على اوسع احتمال ، من الموضوعات التي تستحق الاهتمام في نظر المصور . ومع ذلك فقد وجدت مؤلفات حظيت بالقبول تماما وهي تتناول الموضوعات العلمية والادبية التي استعملت ذات الصور الموجودة في قصص « الف ليلة وليلة » ، ومواضيع من هذا النوع كانت توضح بتصاوير احيانا . ويحتمل ان تحتوي مخطوطة « ميونيخ » لكتاب « عجائب المخلوقات » اقدم الامثلة لمثل هذه الصور التي تماثل صور كتاب قصص « الف ليلة وليلة » .

اللوح ص ١٣٩

وبخلاف حالة المنمنمات التي جرى بحثها الان ، فان تأثير الشرق الاقصى لم يمتد ، في معظم الامثلة ، الى التلوين . ذلك لان اشكال الالوان السوداء ، والرمادية ، والبيضاء ، او حتى الالوان الرقيقة منها في التصوير الصيني ، لم تكن تجتذب احاسيس الاجناس القاطنة في بلدان الشرق الادنى . على ان بعض التقاليد الصينية الاخرى قد استعيرت ، وهي جلية بشكل ظاهر في منمنمة من مخطوطة مجزأة في الوقت الحاضر والتي يبدو عليها بانها كانت تضم ترجمة اخرى ، او ربما تقليداً لكتاب « كليلة ودمنة » لبيدبا » . ففي الصورة التي يظهر فيها « الدب وهو يتحدث الى قردين » والمحفوظة الآن في (متحف فرير للفن ٥٤ ـ ٢) نجد الحيوانات قد رسمت بذات الطريقة الواقعية التي وجدناها في صورة قطيع الجمال في نسخة « باريس » من كتاب « مقامات الحريري » . على ان المنظر البري يختلف تمام الاختلاف عن اي منظر آخر في تلك المخطوطة ، او عن المجموعة الاولى في نسخة مكتبة « مورغان » من كتاب « منافع الحيوان » ، او ان البعض من تلك الرسوم توضح بان هذه الحيوانات قد رسمت بذات الصفة الطبيعية التي وجدت في رسوم مماثلة احتوتها صور متحف « فرير » . فكل عنصر في المنظر هو الان مشتق من الشرق الاقصى . فبدلا من خط الارضية العشبية ذات البعدين المألوفين والتي ما تزال مستعملة في صورة « الفيلين » ، فاننا نستطيع ان نرى الان منبسطا متراجعا تنمو فيه نباتات مختلفة وذلك في شكل مماثل جدا لما هو موجود في صور المناظر البرية الصينية . والمصور ذاته هو المسؤول عن وجود شجرة كبيرة العقد بجذعها المائل ، ونباتات صغيرة وكبيرة ، وحجر ازرق اللون وثقوب عديدة مشابهة لحجر الخفاف الذي يستعمله الصينيون لا غراض الزخرفة . على ان التأثير الصيني في هذه الصورة لا يظهر الا في شكل ثانوي ليس الا . فهو مشتق من تناول عناصر من اسلوب الشرق الاقصى في مخطوطات ايرانية تعود في تاريخها الى سنة ١٣٠٠م ذلك ان المنمنمات الموجودة في الاقسام الاخيرة من كتاب « منافع الحيوان » المحفوظ في مكتبة « بيربون مورغان » تضم الكثير

اللوح ص ١٤١
اللوح ص ١١٧
اللوح ص ١٣٦



كتاب قصص الحيوان . الدب والقردة . مصر على الاكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي مقياس الرسم (١١٥×٩٧ ملم) متحف فرير للفن : واشنطن .

من الامثلة التي نرى فيها مثل هذه الاشجار والنباتات والصخور التي رسمت على منبسط متراجع . وبالقياس مع الرسوم الاخرى (التي سيتم بحثها هنا) يستطيع المرء ان يعزو تاريخ هذه المنمنمة الى الربع الثاني من القرن الرابع عشر ، وقد رسمت ـ على اكثر احتمال ـ في دولة المماليك وفي « مصر » على الاغلب .

اللوح ص ١٤١

وهناك منمنمة اخرى تعود الى هذه الطائفة التي يجري بحثها الان وهي تمثل اثنين من طائر « مالك الحزين » في مؤلف ثان عنوانه « كتاب عن منافع الحيوان » مؤلفه هذه المرة هو « ابن الدريهم الموصلي » (١٢٧) الذي خطه بيده ايضا . وهذه المنمنمة موجودة في مخطوطة فريدة مؤرخة في سنة ١٣٥٤م تم نسخها في دولة المماليك ايضا ـ وعلى اكثر احتمال . في مصر وهي الان محفوظة في مكتبة « الاسكوريال » تحت مادة (فنون ٨٩٨) . ونوع الخط الواضح في رسم النباتات بل وحتى اكثر وضوحا في رسم

اللوح ص ٣

اللوح ص ٣

صورة الطائرين ، يشير الى تأثير الشرق الاقصى . وفي هذه الحالة نستطيع ان نعرف المنمنمة الفارسية الحقيقية التي استخدمت نموذجا لهذا الغرض ، وهي الان محفوظة في متحف « فرير » للفن تحت رقم (٢٧ ـ ٥) وقد جاءت من مخطوطة مجزأة لكتاب « ابن بختيشوع » الذي يعود الى اوائل القرن الرابع عشر الميلادي . ولقد اصبحت الاشكال تبدو وكأنها اكثر ثقلا وجمودا ، ولكن بعض الرسوم الاصلية قد اعيد تأويلها . فالأمواج التي تخوض فيها الطيور مثلا قد تحولت الى اغصان تشبه الافاعي ولم تربط بها سوى اوراق قليلة . وبالاضافة الى ذلك تم رسم المنظر الان على خلفية ذهبية ، وهو طراز خاص لمجموعة من المخطوطات المملوكية . ولكن على الرغم من كل التغييرات فان سمة الشرق الاقصى في المعالجة العامة للموضوع واضحة تماما .

ففي مخطوطات اخرى يتمثل عنصر الشرق الاقصى الذي ادخله الغزو المغولي ، في نبتة واحدة بل يكون في احيان اخرى حتى في زهرة تؤلف شكل رداء ، او تثبت في بعض الوحدات ضمن التصويرة . ومع ان هذا المظهر محدود في نطاقه الا انه مستعار بشكل شائع وهو موجود بكثرة في الفنون الزخرفية . والمثال البارز لذلك ، والذي يعود تاريخه الى سنة ١٣٣٧ م ، يمكن ملاحظته في منظر من « المقامة السابعة والعشرين » من « مقامات الحريري » ، والتي نرى فيها « ابا زيد » وهو يساعد « الحارث » لاول مرة (مكتبة بودليان مجموعة « مارش » ٤٥٨) . فبدلا من المنظر البري المتخيل وفق طريقة الشرق الادنى نجد منظرا قد تم رسمه حسب طريقة الشرق الاقصى . وتكشف زهرة « اللوتس » الكبيرة الملونة في الجهة اليسرى العليا ، عن هذا الاصل بصفة خاصة . وحتى المنبسط غير المنتظم والذي يشير الى الوحدات المتداخلة فيما بينها ، فانه مشتق هو الاخر بشكل مطلق من طريقة الشرق الاقصى للتعبير عن الفراغ . ولما كانت رسوم الخلفية التي تمثلها ازهار اللوتس وهي قائمة على سوقها قد وجدت ايضاً في مخطوطة « للشاهنامه » (١٢٨) اقدم بقليل من تلك . ومصورة حسب الاسلوب الفارسي المغولي ، فان هذا النوع من التأثير الصيني ربما يكون هو الآخر ايضا قد انتقل بصفة غير مباشرة ليس الا . على ان الرسوم البشرية كلها كانت من نمط الشرق الادنى كما هو واضح من الصورة بمجموعها ، مع خلفيتها الذهبية وباطارها الشكلي الذي يتلاءم مع ذوق دولة المماليك .

اللوح ص ١٧٤
اللوح ص ١٥٢

يتضح مما سلف ان تأثير الغزو المغولي في التصوير العربي كان يختلف تمام الاختلاف عن تأثيره في بلاد الفرس . فهناك مظاهر حيوية للتصوير الصيني التي تم ادخالها في الاسلوب الايراني التركي ، وهي عملية استطاعت مع بعض العناصر العربية ان تنتج اسلوباً جديداً ، هو اسلوب رسم المنمنمات الفارسية الناضج . ولقد اصبح مثل هذا التطور ممكنا في ضوء الحقيقة القائلة بان الحكام المغول في ايران قد اعتنقوا الاسلام بعد سنوات واصبحوا مسلمين حسب المذهب الشيعي . اما الحالة في العالم العربي فكانت مغايرة تماماً . فلقد انحط العراق انحطاطاً كبيراً لانه لم يعد مقرا للحكومة المركزية . وتم تدمير نظام الري فيه جزئياً ، واخذت القبائل البدوية تعتدي على الاراضي الزراعية . وعلى هذه الشاكلة لم يعد ذلك المركز القديم في وضع يستطيع معه استعادة الحالة الانتاجية المستمرة ولا سيما بعد ان اصبح آنذاك ولاية لمملكة فارسية ، وليست له اية صلات مباشرة مع بقية العالم العربي. ومن ناحية اخرى فان دولة المماليك كانت تعتبر المغول من الاعداء الرئيسين لها ، ولذلك كان كل شيء يخص الشرق الاقصى يعد محرماً . وتوضح الحالة التاريخية طبيعية المحاولة التي حاولها المماليك في استخدام ميادين القيم الجمالية الشائعة في الشرق الاقصى . وبصفة عامة فلم يتم نقل سوى مظاهر محدودة قليلة حسب ، وقد عاشت هذه المظاهر كعناصر غريبة ضمن فن محافظ بدرجة كبيرة ومحدود بالاحرى . ولقد كان هذا الامر بدوره هو السبب الذي جعل عناصر الشرق الاقصى لا تظهر الا في شكل ثانوي . والتحليل الاخير هو ان الغزو المغولي كان قوة سلبية عجلت في زوال فن ، كان الى وقت قصير سالف ، فناً مبدعاً ورفيعاً ومزدهراً .

الشكلية في رسم المنمنمات

عصر المماليك البحريين ١٢٥٠م – ١٣٩٠م

كانت آخر فترة انتجت اسلوباً محدداً ومقيداً هي فترة السلالة الاولى من الحكام المماليك في مصر وســوريا والذين عرفوا باسم « المماليك البحريين ».فالسلالتان المملوكيتان أو الرقيقتان قد حصلتا على هذا اللقب لان رؤوساء هؤلاء المماليك أو اجدادهم قد بدأوا سيرتهم بصفة ارقاء غرباء كان معظمهم من اصل تركي يعمل في قوات الحرس الملكي . وكذلك كان كل الموظفين الكبار او الامراء من هؤلاء المماليك ، وقد رفعوا الى مناصبهم تلك على اساس ما يملكونه من قابليات . وكان التنظيم الاقطاعي القاسي للدوائر المدنية والعسكرية الذي يتألف من حكومة الاقلية ذات الدرجات والوظائف العديدة التي تتناول شؤون الدولة ، قد تركز في « القاهرة » وعلى درجة اقل في « دمشق » .

ويتجلى هذا النظام التركيبي في مظهرين من مظاهر الفن في هذه الفترة . فهو الفن المتقن التأليف في العالم الاسلامي . ذلك لان الاشكال الهندسية المعقدة لم تكن تغطي جدران المساجد وقبابها حسب وانما كانت تغطي المنابر ، والابواب ، ودفات الشبابيك وكثيراً من المصنوعات المعدنية ، واغلفة الكتب وتزيينات القرآن والسجاد ايضا . وكانت النقطة المهمة الثانية هي ظهور شــكل واحد من الاشكال الرئيسة للزخرفة بل انه الشكل الوحيد احياناً ، ذلك هو الكتابة الخطية لاسم السلطان أو الامير بكل نعوته الدقيقة واوسمته . فهذا الاهتمام بالتنظيم الدقيق وبالشكلية الجامدة ، يوضح السبب الذي جعل الرسام الرسمي في عهد المماليك غير قادر على انتاج فن واقعي يمثل الحياة اليومية تمثيلا صادقاً بمضامينها النفسانية ، ويتخلى عن فن السخرية الاجتماعية اي الفن القائم على غرار ما حوته مخطوطات « مقامات الحريري » الموجودة في مكتبتي لنينغراد وباريس .

اللوح ص ١٧٤

اللوحان ص ١٠٦ ١٣٣

وبقدر ما يتعلق الامر بالموضوع فان مخطوطات عصر المماليك قد تمسكت تقريباً وبامانة بالتقاليد التي نشأت عن طريق فن الكتاب الذي ظهر في القسمين الاعلى والادنى من العراق وسوريا . فهنا نواجه للمرة الثانية كتبا علمية مصورة ومؤلفات ادبيـة . كذلك وجد هناك اهتمام كبير بالكتب العسكرية كما يشاهد ذلك من وجود عدد من الكتب التي تتناول شــؤون التدريب العسكري ، وصنع الآلات الحربية ، وكيفية استعمالها والتي وصلتنا مخطوطات منها . ومعظم هذه المؤلفات يعود تاريخها الى نهاية القرن الرابع عشر والى القرن الخامس عشر ، وليست لها سوى اهمية فنية ضئيلة . على ان اقدم مثال للاسلوب المملوكي يتمثل في مخطوطة مملوكية فريدة مؤرخة سنة ١٢٧٣م هي كتاب « دعوة الاطباء » ، وهــذا عبارة عن كتاب حوار موجه ضد المشعوذين بالطب الفه في القرن الحـادي عشر الميلادي « ابن بطلان » . الطبيب والفقية المسيحي المعروف في بغداد (١٢٩) (مكتبة ميلان أ ١٢٥) واهم ما في صوره الاحدى عشر ، صورة تمثل طبيبا مسنا استيقظ من نومه وراح يعرب عن دهشته عندما رأى خادمه وتلميذه ونديمه وهم يزدردون طعامه وشرابه . ويمكن مشاهدة جملة من المظاهر المميزة للاسلوب الجديد : وهي ان التصويرة لها اطار تخطيطي ذو اقواس تشير الى داخل البناء وهي تسعى وراء وضوح منظور لصورتين متطابقتين قليلا وتؤلف موازنة شـبه متناظرة عن طريق استخدام طبقين متناظرين وقوسين متماثلين في كل من الجانبين ، وبتنظيم التركيب حول محور رئيس يتألف من صورة بارزة لعبد زنجي يضع على رأسه قبعة حمراء . وهذا التركيب المنظم للتصويرة لم يحل دون وجود حيوية فيه تم التعبير عنها بمثل هذه التفاصيل ، من امثال الايماءة الحية للرجل المسن في الناحية اليسرى ، ونظرة التعجب الباديـة على الخـادم الذي ادار

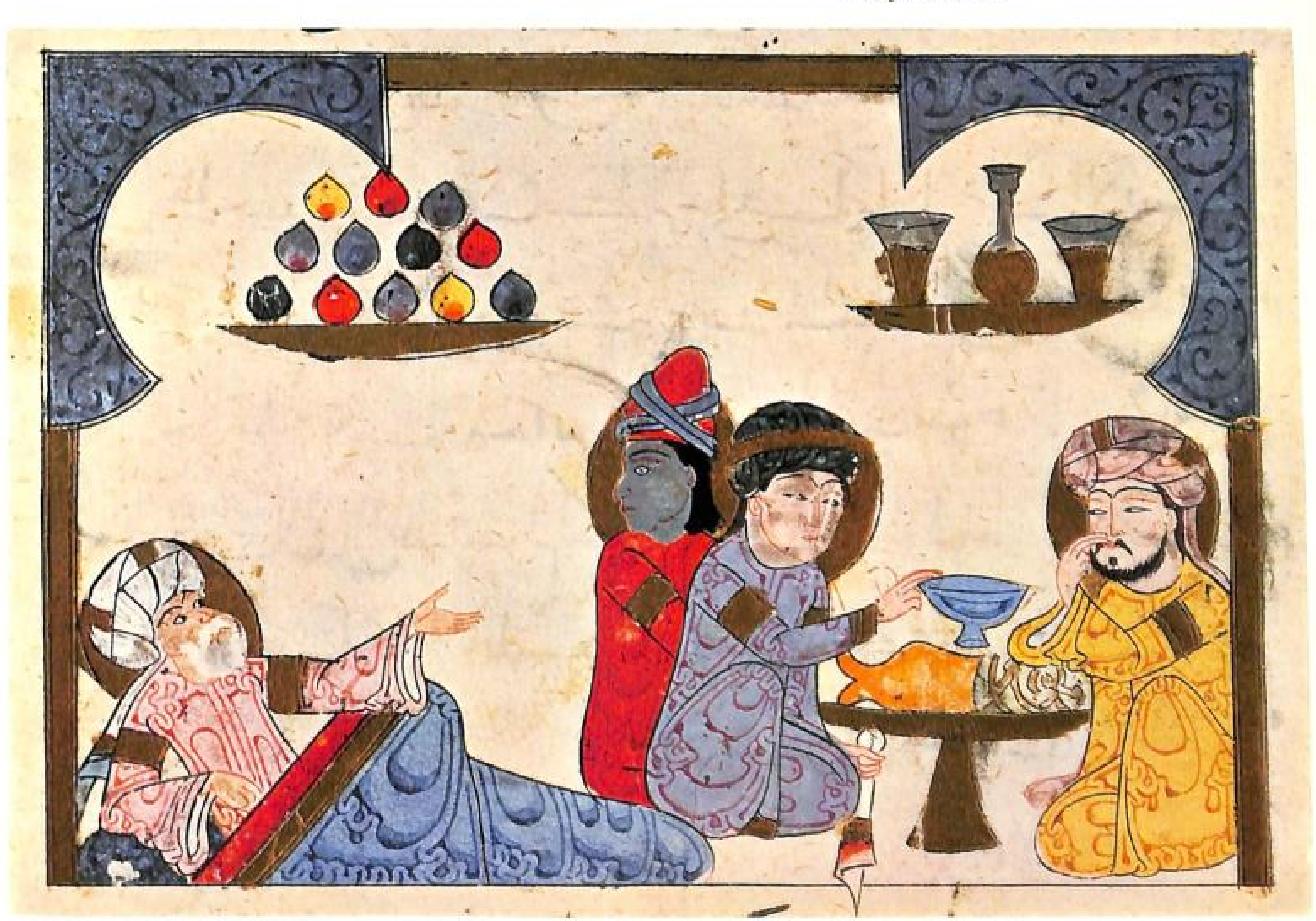
اللوح ص ١٤٤

رأسه بغتة ، ومن نظرة التلميذ الملتحي في الناحية اليمنى والذي كان يصغي بشيء من الدهشة الى كلام الرجل المريض . والحقيقة ان الحيوية الواقعية للمنظر مع النظرات والتلميحات الدقيقة الواضحة التي استعملت لربط جزئي الصورة معا ، تذكرنا بواحد من المناظر المماثلة في « المقامات » . ويبدو ان اللغة التصويرية الشاملة قد تطورت بحيث اصبح من المستطاع استخدامها في مواضيع كثيرة . ومع ذلك فان روح « المقامات » استطاعت ان تبقى خلال العقود الاولى من العصر المملوكي ، وذلك مظهر اكثر اهمية للصورة . وهناك مظهر مهم آخر لهذه التصويرة هو استخدام الطيات في نوعين مميزين من الملابس التي يرتديها كل الاشخاص ، وهي تتألف من اشكال بيضوية وكبيرة ذات ظلال اكثر عتمة بامتداد الحواشي السفلى على غرار تجمع الديدان . ويفترض في هذه بانها تمثل نوعين من الطيات ، وفي الرسوم الاولى التي تعود الى ذلك القرن مثلا في ملبس الخادمتين في منظر « ولادة الطفل » والموجود في نسخة « باريس » من المقامات، نجد هذه الانواع مرسومة بطريقة اقرب الى الطبيعة . غير انه بالنسبة الى وفرة الطيات في النوع الثاني الذي نجده على كتفي رجل مسن مضطجع على سرير ، نرى هذه الطيات قد فقدت مظهرها الطبيعي واصبحت ذات أشكال محورة . ففي خلال عهد المماليك غالباً ما كان هذان الشكلان من الطيات المحورة موجودين سوية في رسم

اللوح ص ١٢١

اللوح ص ١٤٠

(رسالة دعوة الاطباء) تأليف المختار بن الحسن بن بطلان : طبيب يستيقظ من النوم ليجد وليمة غداء في داره .
سوريا على الاكثر ١٢٧٣ م (٦٧٢ هـ) المقياس (١١٦×١٦٣ ملم) مجموعة (أ) ١٢٥ ورقة ٣٥ الصفحة اليسرى .
مكتبة امبروزيانا في ميلانو .



احد الاردية ، لكن الطراز الذي كان ينطوي على وحدات كبيرة كان يستعمل لوحـده ايضاً . ذلك لان اشكال تجمع الديدان كانت سـمة من سمات التصوير المملوكي ، بل انها كانت - كما سنرى ذلك جيداً - تستعمل لتشير الى الزخارف الموجودة في المنسوجات لا الى الطيات . فالفنانون - كما هو الامر بالنسبة للعصر المتقدم - كانوا يجمعون بين ملابس لها مثل هذا الطراز من الطيات وملابس اخرى مزخرفة اما برسـوم هندسية أو بنقوش عربية التنسيق ولكن من دون اية اشارة الى الطيات . وكما اوضح « كورت هولتر » في دراسته الاساسية لهذه المدرسة ، فان الطريقة الخاصة بتمثيل طيات الملابس قد وجدت اول الامر في رسوم « مدرسة الموصل » ، وبصفة خاصة في (كتاب الترياق) المحفوظ في « ڤينا » ، ولو ان هذه الطريقة سبق ان ظهر ظلها في كتاب « المواعظ السريانية » المؤرخ سـنة ١٢٢٠م والمحفوظ في مكتبة الفاتيكان . فهذا المظهر لا يمثل العلاقة الوحيدة التي تربط مخطوطة « ميلان » بمدرسة شمالي العراق حسب . لاننا نجد ذات القوس نصف الدائري وقـد ركب بشكل منحرف في صورة الغرة في مخطوطة « ڤينا » من كتاب « االترياق » والتي تضم في الوقت ذاته تركيباً مماثلاً لطبق « طائف » . وكما نعرف من التواقيع على الاواني البرنزية المكفتة فان عوائل من صناع التحف المعدنيـة في منطقة « الموصل » كانت من اوائل العائلات التي هربت في منتصف ذلك القرن الى « دمشق » وقد انتقل البعض منها فيما بعد الى « القاهرة » . فهناك عدد محدود من الرسـامين الذين هربوا من جحافل المغول الغازية لابد وانهم قد سلكوا ذات الطريق ، وانهم هم الذين جلبوا معهم تلك الاشكال ، والطرق الى دولة المماليك . وثمة مظهر آخر للتصوير المملوكي يبدو جليا في منمنمة تصور « المقامة الثانية والعشرين في مخطوطة غير مؤرخة من مقامات « الحريري » محفوظة في المتحف البريطـاني تحت رقم (٢٢ ، ١١٤) فهـذه المنمنمة تظهر « الحـارث » وهو يصغي مسحورا الى خطبة يلقيها « ابو زيد » في جامع « سـمرقند » . وكان (هوغو بختال) اول من اكتشف بان هذه المنمنمة تقوم على نفس المعالجة للمنظر المماثل الذي تناولتـه مخطوطة « المقامـات » المؤرخة في سنة ١٢٣٧م والمحفوظة في « باريس » والفرق الوحيد المهم بين التصويرتين هو ان المناظر الاساسية في التصويرة الاخيرة قد قلصت بحيث لم يبق سوى ثلاثة اشخاص من جماعة المصلين ، كما حـذف المحراب وشرفات السقف المتقنة الصنع ايضا . ومثل هذا التركيز على اشخاص قلائل مرسومين بحجم اكبر والاقتصار على تفصيـلات قليلة من البيئة ، يعد من المظـاهر الاخرى المميزة للاسـلوب المملوكي . وكذلك بين « بختال » ان ثمة تأثير آخر في الصورة الرابعة والثمانين من هـذه المخطوطة الغنية بالصور ، يمكن رده الى الاسلوب السـوري في التصوير الظاهر في مخطوطة المقامات المؤرخة في سـنة ١٢٢٢م والمحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس . وهكذا تظهر هذه المخطوطة بالاحرى وكأنها منتقاة . وبالنظر الى حقيقة ابرازها اشـكال تجمع الديدان لطيات الملابس يمكن القول عنها بانهـا تضم عناصر من كل المدارس العربية التي ظهرت في بغداد والموصل وسوريا قبيل الغزو المغولي .

اللوح ص ٩١

اللوح ص ٩٤

اللوح ص ٩٠

اللوح ص ١٤٦

غير ان هناك جزءاً ذا اهمية تأريخية في هـذه التصويرة . فاللون الاسـود كان اللون التقليدي للخلفاء العباسيين ، وحين تم القضاء على الحكام الفاطميين الخارجين على الخلافة في مصر ، فان خطباء خلفائهم السنة ارتدوا اللباس الاسـود عند اداء صلاة يوم الجمعة ، كما استعملوا الرايات السـود والسيوف السوداء ، كدلائل على اخلاصهم للخليفة العباسي القائم ، وان اصبح هـذا الرئيس الآن لا يتمتع الا بسـلطة سياسية ضئيلة . وحتى بعد ان زالت الخلافة العباسية في بغداد على ايدي المغول استمرت هذه العادة - كما يشـاهد ذلك هنا - لان السلطان « بيبرس » (١٣٠) اقام في سـنة ١٢٦١م احد افراد العائلة العباسية خليفة في مصر (١٣١) حيث استمر هذا « العباسي » وخلفاؤه - وكلهم صنائع في ايدي الحكام المماليك - مقيمين هناك حتى نهاية السلالة الثانية .

اللوح ص ١٤٦



(مقامات الحريري) ابو زيد يعظ في مسجد سمرقند (المقامة الثامنة والعشرون). سوريا على الاكثر سنة ١٣٠٠م
المقيأس (١٧٤×١٥٩ ملم) نسخة اضافية ٢٢، ١١٤ ورقة ٩٤ الصفحة اليمنى. المتحف البريطاني: لندن.

ولما كانت معالجة طيات الرداء الذي يرتديه الرجل الصاغي في الجهة اليسرى ، تشبه الطيات التي وجدت في ملابس الشخصين الموجودين في الجهة اليمنى في منمنمة مخطوطة « ميلان » المؤرخة سنة ١٢٧٣م فاننا نستطيع ان نفترض بان نسخة « المقامات » الموجودة في « لندن » ليست متأخرة كثيرا عن مخطوطة « ميلان » وانها يمكن ان تؤرخ بحدود سنة ١٣٠٠م . ويعزو « بختال » مخطوطة « المقامات » في « لندن » الى اصل سوري ، ومثل هذا قد ينطبق ، بطريقة التشابه على مخطوطة « ميلان » ايضا ونسبتها الى سوريا يعززها التشابه من ناحية الاسلوب مع مخطوطة من المقامات المحفوظة في المتحف البريطاني والمؤرخة في هذه الفترة تقريبا . وهي ـ لسوء الحظ ـ في حالة مشوهة وقد اعيد تصليحها (المتحف البريطاني شرقيات ٩٧١٨) . ولقد رسم منمنمات هذه المخطوطة « غازي بن عبد الرحمن الدمشقي » اي من قبل فنان كان نفسه من ابناء « دمشق » ، أو ان عائلته قد جاءت من هناك . وعلى هذا يمكن الافتراض بان اسلوب هذا الفنان يمثل الاسلوب الدمشقي ولو انه من المتوقع ظهور تأثير « موصلي » فيه ايضا .

اللوح ص ١٤٤

على ان ما يمكن اعتبارها ابرز مخطوطة للمدرسة المملوكية انما تتمثل في مخطوطة لمقامات الحريري التي نسخت سنة ١٣٣٤م والموجودة الان في المكتبة الوطنية بفيينا (أ . ف . ٩) . وتفتتح هذه المخطوطة بمثال رسمي لمنمنمة غرة تبين احد الحكام وبيده كأسه وقد احاط به ندماؤه . وهذه الصورة مؤطرة كلها باطار مشغول برسوم النقوش العربية المتقنة الزاهية . وكما ذكر قبلا فان هذا الطراز من التصوير يعتمد بصفة مطلقة على اصول فارسية تعود الى العهد الساساني . اما اصوله المباشرة فتتمثل في صور الغرر لمدرسة « الموصل » ، حيث توجد واحدة من هذه الصور في (كتاب الاغاني) المؤرخ سنة ١٢١٥ ـ ١٢١٩م والموجود في اسطنبول والتي يحيط بها اطار مزين برسوم النقوش العربية المتقنة ، في حين توجد الصورة الثانية في كتاب « الترياق » المحفوظ في فيينا . اما مثال القرن الرابع عشر فانه اكثر جمودا من الصور الشكلية الموجودة في نسختين سابقتين لهذا الكتاب ، حيث نجد الحاكم يمسك بقوس ونشاب في تصرف يبدو مقيدا من الناحية الذهنية . والواقع ان اشخاص صورة الغرة لمقامات الحريري يبدو عليها كأنها مجردة من اية روح حيوية ، ومن الحركة او الانفعال ، وانها قد اصبحت متحجرة . وحتى البهلوان امام العرش والذي لوى جسمه في وضع معقد ، تنقصه هو الاخر كل معاني الحركة او حتى التوتر الداخلي الذي يشير الى ان مظهره لم يكن سوى التواء مؤقت . وتنطبق ذات الملاحظة على الموسيقيين الموجودين على الجانبين ، وعلى الملائكة الذين كانوا يمسكون باكليل فوق رأس الحاكم . بل ان مثل هذه التفاصيل من امثال تناول طيات الملابس التي تظهر وكأنها بعيدة عن كونها قماشاً ، بشكل غير متقن والذي يبالغ به مرة اخرى في الاسلوب المملوكي الحسن الصنع ، وكذلك الحواني الذهبية للملابس والمخططة بشكل دقيق وكأنها رسمت بمقياس ، كل هذه الاشياء تساهم في تكوين الانطباع عن جمودها المفرط .

اللوح ص ١٤٨

اللوح ص ٦٥

اللوح ص ٤٠

وهناك مظهر مملوكي آخر يبرز هنا لاول مرة ، هو الخلفية الذهبية للتصويرة التي تضفي مظهرا غنيا لهذه المنمنمة والمنمنمات الاخرى في المخطوطة ، وتربط بين الالوان التي اضيفت في شكل بقع سوية وبصفة افضل مما تصنعه ارضية الورق ذاتها .

وبخلاف الاشخاص في المخطوطات التي سبق بحثها ، فان الحاكم وافراد حاشيته قد صوروا في صفة سلالة غير عربية . ذلك لان معظم الحكام والامراء المماليك كانوا من اصل تركي أو مغولي عرضا . والواضح ان الطراز التركي أو المغولي من آسيا الوسطى هو الطراز المصور هنا . فبالاضافة الى الوجه المدور المتميز والعينين المنحرفتين ، نرى عقصات الشعر الجانبية ونقط الجمال وكلها من المظاهر ذات الجاذبية الخاصة التي تغنى بها الشاعر الفارسي « حافظ » (١٣٢) في قصائده الغزلية الشهيرة . وقد كشفت



(مقامات الحريري) فاتحة الكتاب وفيها امير متوج . مصر على الاكثر ١٣٣٤ م (٧٣٤ هـ) مقياس التصوير (١٩٢×١٧٥ ملم) مجموعة ٩ ورقة (١) الصفحة اليمنى . المكتبة الوطنية في فينا .

الملابس المرتداة عن المظاهر الاجنبية لهذا البلاط ايضا وبشكل واضح . فالموسيقيان في الجهة اليمنى يرتديان قبعة مريشـــة وهي غطاء رأس مغولي . اما الحاكم وكذلك الشخص الثاني وهو الاكبر والذي يفترض فيه بانه ابن الحاكم أو (نديمه) والعازف على الناي في الجهة اليسـرى ، فكل هؤلاء كانوا يرتدون الصداريات التركية التي تقفل من اليمين الى اليسار . فالصدارية التي يرتديها الابن ذات اردان طويلة جدا وضيقة بالشكل المألوف في ايران ايام الحكم المغولي ، والابن والحاكم كلاهما يتمنطقان باحزمة ذهبية تعود الى شعارات الطبقة التركية العسكرية الارستقراطية ، والحزام الذي يتمنطق به الامير اغلى الاثنين وقد صنع من سلسـلة من الاقراص . ويرتدى الامير غطاء رأس عربي هو عبارة عن عمامة كبيرة ذات « قرون » من النوع الموجود في منمنمات هذه المخطوطة والذي لا ترتديه سوى شـخصية بارزة ، وهو الحاكم . وشكل هذه العمامة الخاصة يعد من المظاهر المميزة لحكام « مصـر » مثلما كان التاج من المظاهر المميزة لحكام ايران . وعلى هذا يتكشف لنا ان الملاكين المتوجين هما آخر اشارة الى الاصل الفارسـي لهذا المظهر التصويري وللتركيب كله .

اللوح ص ١٤٨

تمثل « التسع والستون »تصويرة في هـذه المخطوطة التصوير المملوكي وربمـا اعلى الصفات المميزة له . ففي الصورة التي توضح « المقامة الثامنة » التي نجد فيها « ابا زيد » يعرض قضية امام قاض ، يرسم المزوق منظرا داخل بناء . واذ حذا في ذلك حذو الطريقة البيزنطية ، فقد اشير الى هذا المحيط بالستارة المثلثة التي تملأ بمهارة الفراغ الموجود بين رأسـي الشخصين الرئيسـين . وتهيمن على الصورة شخصية المستعطف المنطيق بخلاف الاشخاص الاخرين الذين يبدو عليهم الجمود اذ كانوا يتطلعون بصفة سلبية ، وان كانت ايديهم ترتفع بالاشارات . والحقيقة ان كل الاشارات وحتى الحركة المبالغ فيها لجسم « ابي زيد » غدت مقولبة وهي تظهر مرات عديدة في المخطوطة وبنفس الصيغة . كذلك تم التأكيد على الخطـاب الذي يعتبر المظهـر الرئيس للتصويرة في المنمنمة التي تصور « المقامة السادسة والعشرين » والتي تظهر « الحارث » المعوز وهو يتحدث الى « ابى زيد » الذي كان موسـرا ذات مرة . والمشهد الحادث في الليل يقع في الخارج ويشار الى ذلك عن طريق تلك القطعة الرمزية للسماء ذات هلال ونجوم ، وهذا مظهر آخر مستعار من مدرسـة « الموصل » ايضا . ومن دون تحقيق صفـة التمثيل الواقعي للحياة في منمنمات « بغداد » ، نجد الفنان هنا قـد ركز اهتمامه على المحيط باظهار « ابي زيد » وهو في خيمتـه مع خادمين قريبين منه ، وحيوانين ظاهرين في المؤخرة . وليس هناك اهتمام برسم المنظر البري لذاته والذي اذا ما مثل في المنمنمات الاخرى ، فلن يتضمن سوى رموز بدائية للنبات وللجبال وللماء .

اللوح ص ١٥٠

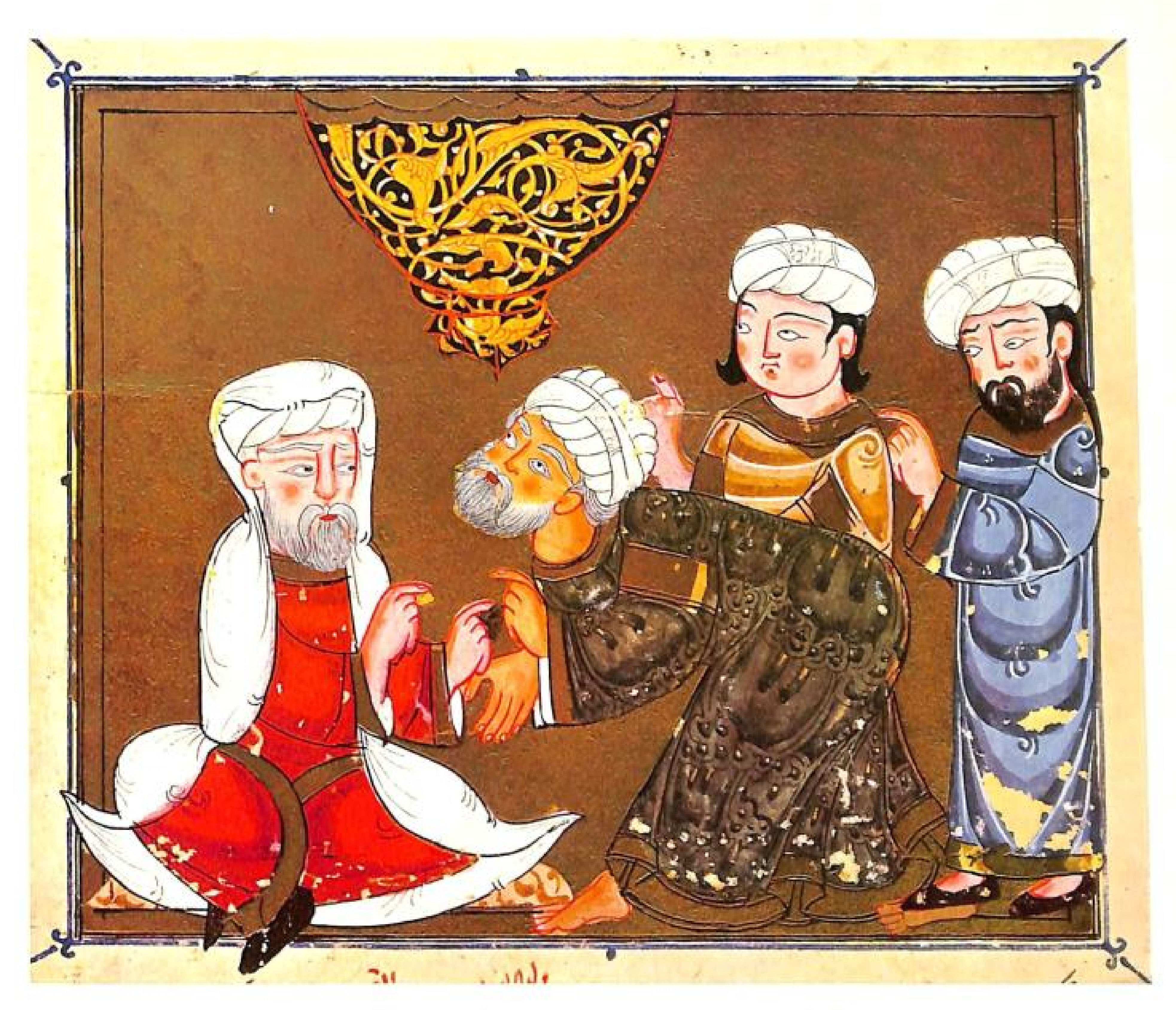
اللوح ص ١٥١

في هـاتين المنمنمين اللتين نشـرتا هنا اصبح كل الاشخاص نماذج قياسية سواء في ذلك « القاضي » بالطرحة التي تغطي عمامته ، و « ابو زيد » و « الحارث » والشاب ، والعبد والمتفرجون وجميع هؤلاء قد صوروا باجسام قصيرة ورؤوس كبيرة بصفة خاصة ، وبعبارة اخرى ان الاشكال البشرية كانت نتاجا لذات الاحساس العرقي والذي كان هو السبب في صنع المنمنمات في شكل مربع تقريبا واكثر التحاما . ومع ان هؤلاء الاشخاص الذين يجلسون القرفصاء مثيرين بشكل خاص في هذه المخطوطة ، الا انهم لا يمثلون مظهرا جديدا بل وجدوا في مخطوطات سـابقة ، مثلا في احدى مخطوطات « المقامات » المحفوظة في المتحف البريطـاني (اضافة ٢٢ ـ ١١٤) .

اللوح ص ١٥٠ — ١٥١

اللوح ص ١٤٦

وهناك طرق اخرى محدودة تتميز بها هذه المخطوطة يمكن ملاحظتها في رسم الوجوه . فمثلا نجد الانوف المدببة الحادة والقصـيرة المفرطحة ، والبقع الحمراء الكبيرة في الوجنات ، وهـذا الاخير مظهر آخر لم يتم هضمه وهو منقول عن مدرسـة



(مقامات الحريري) ابو زيد يتضرع امام قاضي المعرة (المقامة الثامنة) مصر على الاكثر ١٣٣٤ م (٧٣٤ هـ)
المقياس (١٦٢×١٤٧ ملم) مجموعة ٩ ورقة ٣٠ الصفحة اليسرى . المكتبة الوطنية في ڤينا

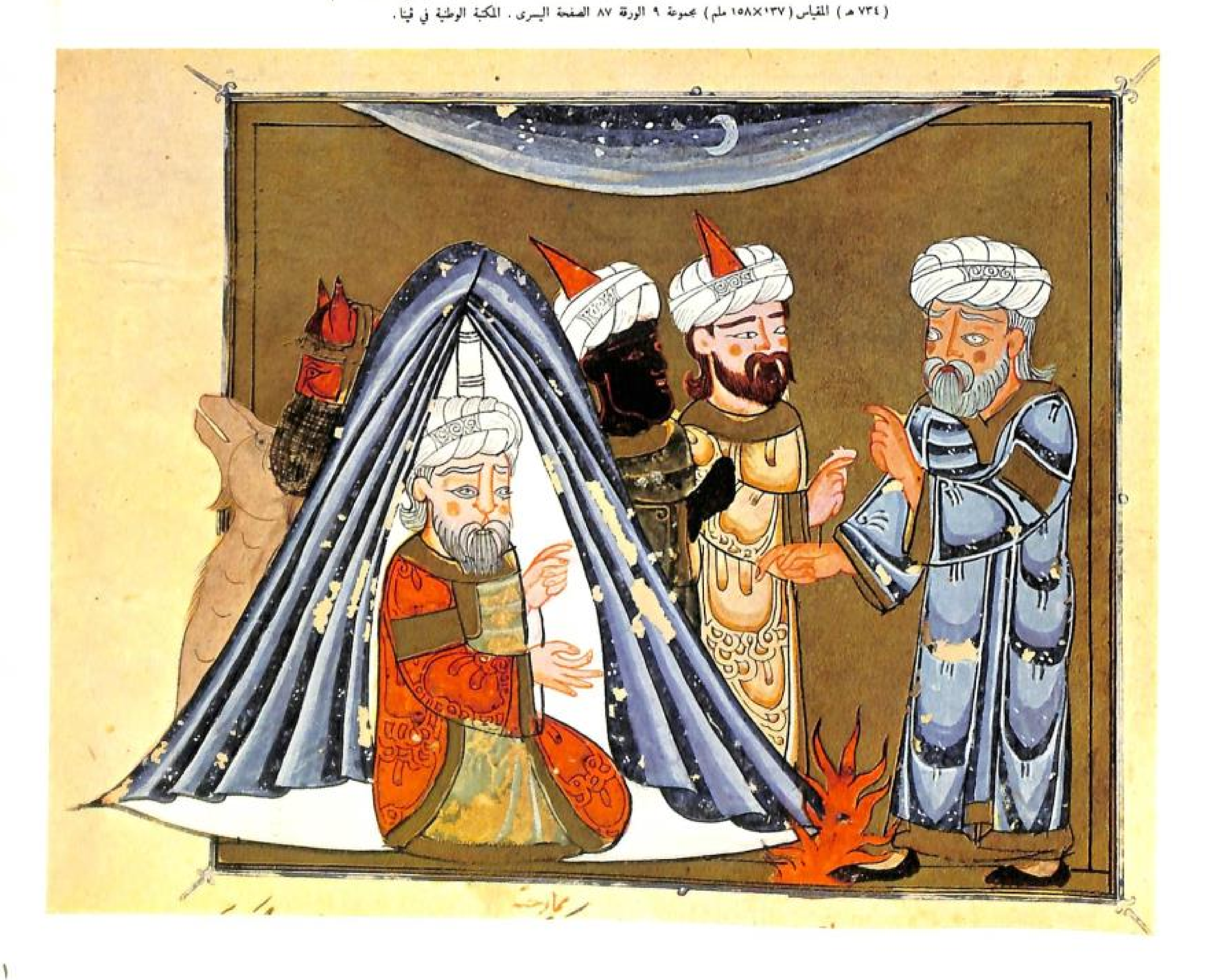
« الموصل » . وتظهر الملابس في طرازين مميزين للطيات التي لم تعد الان تختص بالمنسوجات الناعمة بل الاحرى انها تعود الى شيء معدني . واللمسة الوحيدة شبه الواقعية في هاتين الصورتين تتمثل في البعير والجواد بمخلاته وقد ظهرا وراء الخيمة ، ولكن هذا العنصر طوره رسامو المقامات في القرن الثالث عشر ، ذلك لان الابل والخيل هي ايضا الاجزاء الوحيدة حسب من التصوير التي سمح بابرازها الى درجة اوسع من الاطار المحيط بها ، فكأن اولئك الرسامين غير قادرين على ادراك معنى القوانين المقيدة . على ان هذا ايضا بدوره يعد مظهرا من مظاهر التصوير الايراني المعاصر ، حيث يشير هذا الخروج الى حركة الحيوانات . ومع ذلك وبعد سرد كل هذه الاتجاهات نحو الشكلية والابتعاد عن الاتقان الموجود في الاساليب السابقة ، فان في مستطاع المرء ان يؤكد ايضا بان هذه الرسوم ـ نظرا للتحوير الاقصى وتعدد طرائقها ـ لها طرازها المميز بل والمؤثر ايضا ، والذي يعبر عن الابهة والفخامة . ولما كان كل مظهر قد قلص الى الحد الادنى من جوهره وتعبير عناصره فان التأثير العام الذي تتركه هذه المناظر الملونة

البراقة الموضوعة على ارضية ذهبية ، مشرقة ، لا يماثل التأثير الذي تحدثه الفسيفساء .

ولقـــد سبق لنا ان اشرنا الى آخر مخطوطة للمقامات مؤرخة في سنة ١٣٣٧ م ، في علاقتها مع زخرفة الخلفية النباتية ذات الاصل الصيني في المنمنمة التي توضح « المقامة السابعة والعشرين » (مكتبة بودليان مجموعة مارش ٤٥٨) . فمع ان هذا الشكل النباتي مرســـوم بطريقة اكثر روحية وبهـاء من النباتات غير المهمة المثقلة بالاوراق المرسومة في مخطوطة « المقامات » المحفوظة في « ڤيينا » ، وان الرسوم الادمية لا شكل لها ، واقل في جلستها القرفصائية ، مع ذلك فان المخطوطة تمثل في مجالات اخرى خطوة ثانية في التحوير الذي اصاب هذا الاسلوب . ذلك لان الوجوه ما تزال ذات نمط واحد ، وهي في الواقع لا تظهر ســـوى نوع واحد من الملامح ، وان الفارق الرئيس يتمثل في لون الشعر ليس الا . وكذلك تقدم فن رسم الملابس هو الاخـر ولهذا لم تكن

اللوح ص ١٥٢

(مقامات الحريري) الحارث يتحدث الى ابي زيد في خيمته (المقامة السادسة والعشرون) مصر على الاكثر ١٣٣٤م (٧٣٤ هـ) المقياس (١٣٧×١٥٨ ملم) مجموعة ٩ الورقة ٨٧ الصفحة اليسرى . المكتبة الوطنية في ڤيينا .





(مقامات الحريري) ابو زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق (المقامة السابعة والعشرون) مصر على الاكثر، ١٣٣٧ م (٧٣٨هـ) المقياس (١٣٥×١٧٠ ملم) مجموعة حارش ٤٥٨ ورقة ٤٥ الصفحة اليمنى . مكتبة بودليان . اكسفورد

للاشكال التي تشير الى الطيات ايـــة علاقة محتملة بالانسدال الطبيعي للقماش . فالطيات تظهر كلها تماما اشبه باشـــكال على قماش حريري مبلل . واكثر من هذا ـ وعلى عكس ما هو موجود في كل منمنمة من منمنمات مخطوطة «ڤيينا» ـ احيطت الرؤوس للمرة الثانية ، بهالات ذهبية ، ولو ان هـــذه الهالات المخططة على الخلفية الذهبية من الصعب ان تمثل وظيفتها الاصلية لابراز الرؤوس . ومثل هذه الدلائل على انتعاش الاســلوب يضارعها عدم الدقة في الصيغة التصويرية . يقول النص انــه قبل ان يصل « ابو زيد » دفع « الحارث » ـ وهو الشخص الذي في جهة اليسار ـ رجلا من على ظهر البعير الذي ادعى ملكيته واذ ذاك هـدد « ابو زيد » ذلك اللص برمح،ولم ترد اية اشارة في المنمنمة الى هذه التفاصيل التي ترد في الحكاية ذلك لان الرسام قد حدد نفسه

اللوح ص ١٥٢

بتصويرة الاشخاص الثلاثة الرئيسين : « الحارث » راجلا ، واللص على ظهر البعير ، و « ابو زيد » على صهوة جواد . ففي الرسم الشكلي العام الذي يتم غالباً باستعمال الوحدات المربعة والخلفية الذهبية ، وخطوط الاطارات المرسومة باتقان ، وزخارف الزوايا الخاصة ، نرى ان مخطوطة « المقامات » المحفوظة في « اكسفورد » تنتمي الى ذات الطبقة التي تنتمي اليها مخطوطة « ڤينا » وان لم اللوح ص ١٥١ تكن تعود الى ذات المرسم أو ذات المدرسة . ولما كانت الصيغة التصويرية للمخطوطتين واسلوبهما يختلفان عن الصور والاساليب في المخطوطة التي تعزى الى سوريا ، فان من الصواب ان نقول بان هذه المخطوطات الكثيرة المشاهد والثمينة ، تمثل فن «القاهرة» عاصمة السلطنة . ومخطوطة « اكسفورد » هي المخطوطة الوحيدة التي لها علاقة مباشرة بالفن المملوكي الرسمي البلاطي ، فقد ورد فيها انها كانت من ضمن المحفوظات في مكتبة احد الامراء . وعلى هذه الشاكلة فانها تضم صورة غرة ذات طابع رسمي من الطراز الذي قلدته مخطوطات اخرى ليست لها ايـة علاقة ارستقراطية محددة . والقسم الايمن منها والذي يحوي في الاصل صورة الامير المتوج ، مفقود الان في حين يبين القسم الايسر بان المنظر لابد وانه كان فخما جدا اذ هو يمثل رب البيت ولديه عدد من الموظفين بينهم سائس مع جواد يحمل هودجا رمزيا . وحارس الفهد الهندي الذي كان يعني به . وبقدر ما كان التصوير المملوكي يظهر من رسوم بشرية وحيوانية فان من الصواب ان نعود هنا ولو قليلا الى صورة « ساعة الفيل » المحفوظة في (متحف متروبوليتان للفن) اللوح ص ٩٣ والتي تحدثنا عنها في صفحة سـابقة . وكما اتضح اخيرا فان هـذه الصورة نُزعت من مخطوطة مؤرخة في سنة ١٣١٥م لـ (كتاب معرفة الحيل الميكانيكية) الذي وضعه « الجزري » . ولذلك يجب ان يعتبر هذا الكتاب من النقول المحافظة جدا لسببين : اولهما لانه يضم رسما علميا ، وثانيهما لانه نتاج مدرسة قديمة . والواقع انه لا يوجد هنالك شيء ما في معالجة الطيات (وان كانت بصفة اعتيادية دليلا حسنا لتحديد تاريخ الرسم) ما يمكن به الكشف عن تاريخ يعود الى اوائل القرن الرابع عشر . ذلك لان الاشكال الزخرفية الاخرى غير المتقنة ، وتفضيل بعض التصاميم وكذلك طريقة تمثيل الاشخاص ، هي وحدهـا التي تشـير الى ان هذه النسخة تعود الى تاريخ متأخر . وكل منمنمات هذه المجموعة لها اسـلوبها الخاص الذي يميزها بالوجوه وبالابدان والملابس التي تكشف عن احساس الفنان القوي بالتشكيلية بصفة غير اعتيادية . وليست هناك مخطوطة غير علمية اخرى وصلت الينا قد استعملت فيها نفس هذه المظـاهر الاسلوبية . وبالنظر الى طبيعتها الفريدة فان من الصعب تحديد مكان هـذه المخطوطة ، وان لم يقم اي برهان قاطع يشكك في نسبتها الى سوريا ، وربما الى « دمشق » .

وبينما يضفي التحوير الذي اصاب رسوم البشر في المنمنمات المملوكية خلال القرن الرابع عشر طابعاً يختلف تماما عن تلك التي تعود الى القرن الثالث عشر ، فانه لا يمكن اطلاق نفس القول على رسوم الحيوانات في مخطوطات « كليلة ودمنة » . ذلك لان صور الحيوانات التي اعتمدت بشـكل واضح على اشكال الصيغ التصويرية الفارسية القديمة ذات الطبيعة التشكيلية ، قد سـبق لها ان بلغت درجة عالية من التحوير حين نجدهـا للمرة الاولى في المخطوطات الباقية من اوائل القرن الثالث عشر . وبالمقارنة مع الالواح ص ٦٢ – ٦٣ ذلك ، فان صور المخطوطات التي تعود الى القرن الرابع عشر تبدو وكأنها قد تغيرت قليلا من ناحية الاسلوب ، وانها بالمقابلة مع الالواح ص ١٥٤ – ١٥٥ مناظر صور الاشخاص لا تُري شيئا مما يمكن تسميته بالكآبة ، وفي بعض الاحيان تكون تصرفات بعض الحيوانات قد رسـمت بصورة معبرة جدا وتم تأليف المناظر بشـكل ناجح وذلك مما ادى الى انتاج صور تذكارية حقا . وهكذا نجد ان المنظر المعاد تشكيله الذي يظهر فيه الغربان يحرقون اعداءهم ، البوم ، المتجمعين في كهفهم الصخري ، منظر مؤثر ، في حين نجد فيه مظاهر اللوح ص ١٥٥ ثبات تجعله يبدو اكثر من مجرد صورة للحظة انهزام (دار الكتب الوطنية » باريس ، مادة عرب ٣٤٦٧) . ونجد ان مظهر التحجر

اللوح ص ١٥٤

في رسوم الاشخاص لهذا العصر حسب عندما تتقمص الحيوانات الصفة الانسانية كما هو الحال في صورة الارنب التي تواجه الفيل (مكتبة بودليان ، بيكوك ٤٠) وبصفة عـامة فان المنمنمة ما تزال ذات طـابع مضحك وبالاضافـة الى ذلك فهناك بعض العناصر الثانوية التي تكشف عن تاريخ متأخر لهذه المنمنمات . وهكذا فان الرمز الى الماء الذي فقد كل انسيابه الطبيعي وتحول كليا الى شكل جامد ، يذكرنا بتصاميم من المينا شبيهة بالخلايا . وهنا نرى ان رسم الطيات المُعبر عنها بشكل تجمع ديدان قد طبق ايضا في رسم جذوع الاشجار ليشير الى اشكالها . ففي مخطوطة (الاسكوريال) من « كتاب منافع الحيوان » نجد ان هذه الطريقة قـد امتدت حتى الى اجسام بعض الحيوانات فظهرت مثلا على ظهور السراطين ، وعلى قرون وحيد القرن .

(كلية ودمنة) تأليف بيدبا . الارنب وملك الفيلة في بئر القمر . سوريا على الاكثر ، ١٣٥٤ م (٧٥٥ هـ)
القياس (١٧٢×٢٤٤ ملم) مجموعة بوكوك ٤٠٠ ورقة ٩٩ الصفحة اليمنى . مكتبة بودليان ، اكسفورد





(كليلة ودمنة) تأليف بيدبا . الغربان تستعمل اجنحتها لاشعال النيران التي تقتل بها اعداءها من البوم . سوريا على الاكثر . الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي المقياس (١٦٣×١٧٩ ملم) مادة (عرب) ٣٤٦٨ ورقة ٧٨ الصفحة اليسرى . المكتبة الوطنية في باريس

اللوحان ص ١٥٤ – ١٥٥

كان التاريخ التقريبي ومنشأ نسختي باريس واكسفورد المتشابهتين من جهة الصيغ التصويرية من كتاب « بيدبا » (وكذلك النسخة ذات العلاقة بهما والمحفوظة في(مكتبة الدولة بميونيخ ، فصل عرب ٦١٦) من الموضوعات التي كثر الحديث عنها . ويبدو من ركتها وعدم المحافظة عليها بصورة جيدة ، ان نسخة « ميونيخ » هي اقدم النسخ الثلاث ، وتليها في ذلك النسخة المحفوظة الان في باريس في حين لا توجد اية مشكلة بالنسبة الى نسخة «اكسفورد» لانها مؤرخة بالسنة ١٣٥٤م . وهذا يقود المرء الى افتراض تاريخ يقع في الربع الثاني من القرن الرابع عشر بالنسبة الى مخطوطة باريس . ولما كانت هذه النسخة في بعض الحالات قريبة من ناحية الصيغ التصويرية من نسخة القرن الثالث عشر التي تُعزى الى سوريا (المكتبة الوطنية مادة عرب ٣٤٦٥) ، فعندئذ يظهر من ذلك ان هذا القطر نفسه يمكن ان يعتبر المصدر الملائم تماما للنسخة التي كتبت في القرن الرابع عشر .

اللوحان ص ٦٢ – ٦٣

وفي الوقت الذي كان فيه على مصوري حكايات كليلة ودمنة ان يجابهوا مهمة تصوير المناظر الدرامية من اساطير مختلفة ، فان الرسام الذي صور الكتب الحيوانية لم يواجه سوى مهمة ايسر . ذلك لانه لم يركز اهتمامه بصفة اعتيادية الا على حيوان واحد أو حيوانين ، وقد نجح ، اثناء رسمهما ، في المزج بين ثلاثة اتجاهات فنية هي : قدرته الطبيعية على انتقاء المظاهر الحيوية للحيوان واعادة انتاجها ، ومهارته الزخرفية واحساسه بفخامة وعظمة ذلك.واحسن ما يمثل ذلك صورة خلابة لنعامة تحتضن بيضها من مخطوطة فريدة من (كتاب الحيوان) للجاحظ (١٣٣) يعود تاريخها الى اواسط القرن الرابع عشر محفوظة في (مكتبة امبروزيانا في ميلان تحت رقم ١٤٠) .

اللوح ص ١٥٧

والتعليق القاسي الذي ادلى به المؤلف والقائل ان من المحتمل ان لا يكون ذلك البيض هو بيض النعامة لانها لحماقتها تميل الى ان تقبع على بيوض اخرى قد تعثر عليها اثناء طلبها الكلأ . هذا التعليق استطاع المصور ان يتغلب عليه حين ابرز الطائر الهائل في صفاء بارز اذ وضعه ضمن منظر بري محور تؤلف العناصر الجانبية فيه اطارا نموذجيا متقن الصنع يتعقب برقة تخطيطات جسم الطائر . ومع ان الاصل المملوكي لهذه المخطوطة امر مؤكد فان من العسير ان تُعزى رسومها الى بلد ما أو مدرسة معينة . ذلك لان هذه الرسوم لا تتبع الصيغ التصويرية القائمة بل صنعت بشكل صريح بمثابة صور لهذا الكتاب الخاص . وهي تلائمه ملاءمة تامة على الرغم من يد الرسام المملوكي الثقيلة .

وفي ضوء المشابهة العامة في الاسلوب مع مخطوطات كتاب « بيدبا » الموجود في باريس واكسفورد ، والتشابه شبه الكامل في اشكال معينة كتلك التي استعملت لتصوير الماء والنبات والعمارة ، فاننا نستطيع ان ننسب مخطوطة (ميلان) الى سوريا بكل تأكيد ايضا . ولما كانت هذه المخطوطة اكثر تقدما من ناحية الاسلوب ، من مخطوطة « مقامات الحريري » المحفوظة في « لندن » (٢٢ - ١١٤) ، واقل تقدما على وجه التأكيد من مخطوطة كتاب « بيدبا » المؤرخة سنة ١٣٥٤م والمحفوظة في « اكسفورد » ، فان في مقدورنا ان ننسب مخطوطة « كتاب الحيوان » الى الربع الثاني من القرن الرابع عشر

اللوحان ص ١٥٤ – ١٥٥

اللوح ص ١٤٦

اللوح ص ١٥٤

وهناك مرحلة ابعد في تطور التصوير المملوكي تم التوصل اليها في مخطوطة فريدة انجزت على اكثر احتمال ، بعد منتصف القرن الرابع عشر . هذه المخطوطة هي كتاب « كشف الاسرار » لمؤلفه (ابن غانم المقدسي) (١٣٤) والذي يتناول الغرض الوجودي للازهار والطيور والحيوانات الاخرى (اسطنبول ، السليمانية ، قلة اسماعيل ٥٦٥) . وصور هذا الكتاب تمزج بين العرض الشكلي المعتاد في التصوير المملوكي وترتيب زخرفي ورشاقة جديدة ايضا ، يمكن مطابقتها مع حجومها الصغيرة نسبيا .

اللوحان ص ١٥٨ – ١٥٩

فصورة « البطة » مثلا تمثل موضوعها الرئيس اشبه بقطعة معدنية مصورة وقد رسمت بذات الطريقة الفخمة التي استعملت

اللوح ص ١٥٨

في رسم « النعامة » في مخطوطة كتاب « الجاحظ » المحفوظة في « ميلان » . وهناك مظهر مملوكي آخر هو الطريقة التي استخدمت في تصوير الماء في بركة ذات حافة حجرية ، وهذه هي ذات المشابهة للحواجز التي وجدت قبلا في منظر (الفيل والارنب) في كتاب « بيدبا » مؤرخ سنة ١٣٥٤ م . ففي الوقت الذي تكشف فيه الصورة عن الطرق المحورة للتصوير المملوكي فانها تضم مظاهر تتجاوز المظاهر الاعتيادية لذلك الاسلوب ، لان التركيب قد صنع بشكل متناظر الاجزاء ، كما تشير الى ذلك النباتات والعناصر الاخرى المتقابلة بدقة اشد مما يتطلبه الوضع عادة . فلم تكن هنالك ضرورة حرفية لادخال الاقواس الجانبية مع اصص الازهار التي تحتويها ، اذ ان مثل هذه الاضافات الزخرفية الى مادة الموضوع غريبة في الواقع عن الاسلوب المملوكي ، الذي يؤكد بشدة على التشبيه الدرامي غير المشوش للموضوع . واكثر من هذا فان الغموض بالنسبة الى صفة الوسط الذي يحدث المنظر فيه ـ والذي يظهر ان نصفه في الداخل وبعضه في الخارج ـ ان هذا لم يكن مملوكيا .

وتعزى كل هذه التغييرات الى التأثير الايراني . ذلك لان الفن الايراني مشرب بالروح الزخرفية وانه يفضل التركيب

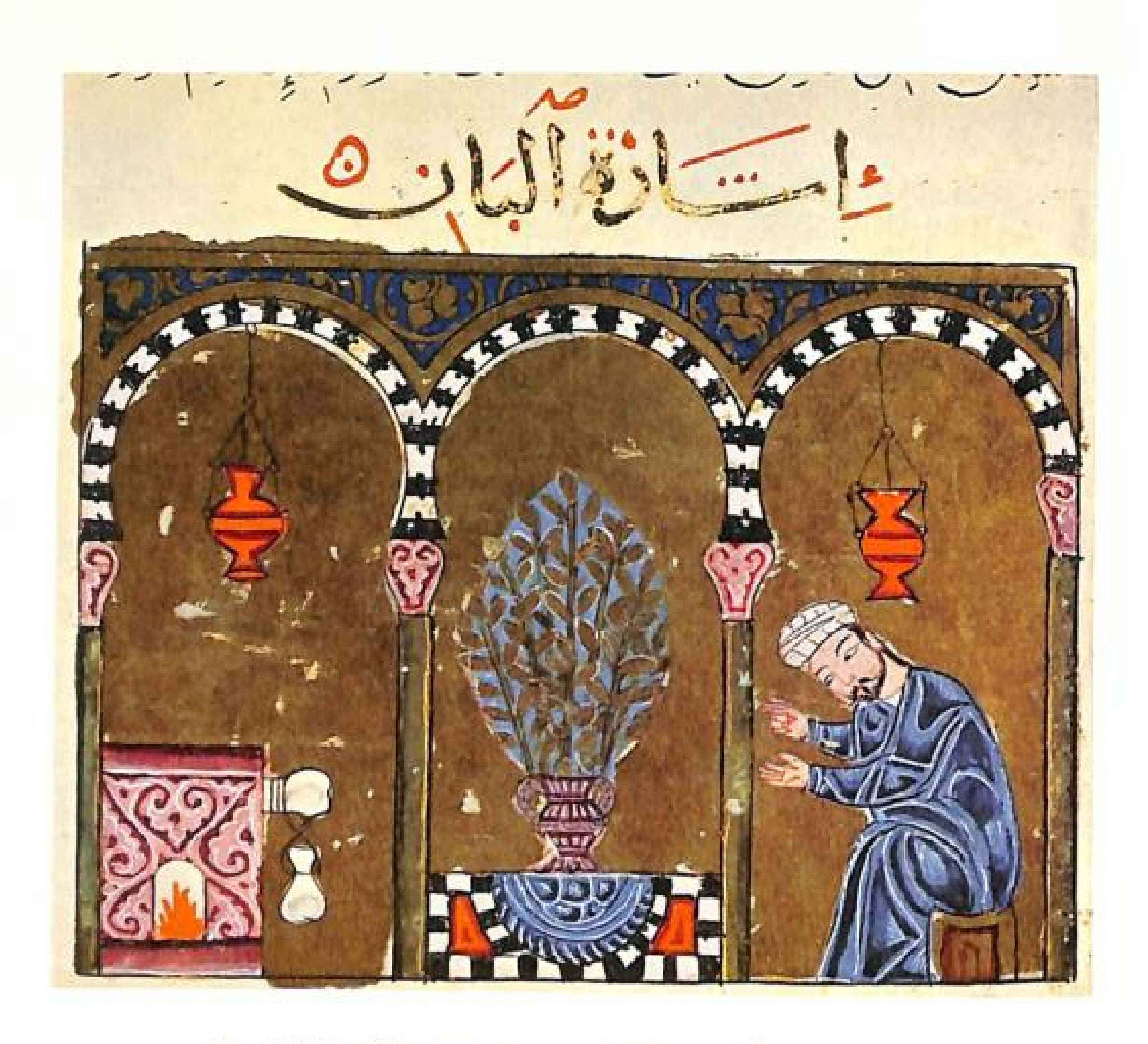


من (كتاب الحيوان) للجاحظ . نعامة تجلس على بيضها . سوريا على الاكثر . الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . المقياس (١١٦×١٨٩ ملم) رقم ١٤٠ ورقة ١٠ الصفحة اليمنى . مكتبة امبروزيانا . ميلان



من كتاب (كشف الاسرار) تأليف (ابن غانم المقدسي) البطة . سوريا على الاكثر . اواسط القرن الرابع عشر الميلادي . المقياس (١١٧×٧٠ ملم) قلة اسماعيل ٥٦٥ ورقة ٢٩ . الصفحة اليمنى . مكتبة جامع السلطان سليمان اسطنبول

المتوازن المتناظر ، وتقع مناظره في ايوان مفتوح ، او على مقربـة من سـرادق ، وكلاهما في موضع قريب للحدائق او للطبيعة المحيطة . وتؤيد بعض التفاصيل ذات الاهمية الضئيلة مثل هذا التأثير ايضا : فمنظر اقواس الزوايا المؤطرة والتي تشير في التصوير العربي بصفة اساسية الى الداخل ، توجد كجزء من مشهد خارجي في منمنمات صور الحيوانات الفارسية التي تعود الى اوائل القرن الرابع عشر . وبينما نجد الاعشاب الصغيرة خلف اصص الازهار تختلف عن الارضية الذهبية لصورة « البطة » ذاتهـا ، نرى ذلك يظهر لاول وهلة بطريقة واقعية في مخطوطة « مورغان » من كتاب (منافع الحيوان) التي تعود الى اواخر القرن الثالث عشر ، ومن ثم نجد ذلك ايضا في طريقة اكثر زخرفية في المخطوطة الفارسية لكتاب « كليلة ودمنة » المؤرخة سنة ١٣٤٣ م والمحفوظة في (المكتبة القومية المصرية رقم ٦١ آداب) حيث يصبح ذلك مظهراً عاما للتصوير الايراني بعد ذلك التأريخ . ولقـد كانت نتيجة هذا المزج بين العناصر المملوكية والفارسية صورة زخرفية مبهجة ، اكثر شبهاً بصورة موجزة من صورة كاملة ، ومع ذلك فقـد دفعت المنمنمة ثمن فتنتها لان وظيفتها التوضيحية قـد ضعفت . واذ وجهت « البطة » خطابها الى « الديك » الذي ارتبط مكانه بالارض في النص ، راحت تتباهى بسيطرتها على الهواء والارض والماء قائلة « انني امشـي فوق الارض ، واطفو على الامواج المتلاطمة ، واحلق بانطلاق في اجـواء الاثير . والبحر ، بصفة خاصة ، هو مصدر قوتي ومنجم كنوزي ، فما ان القي بنفسي في امواجه الرائعة الشفافة حتى اكتشف اللآلىء الثمينة التي يخفيها ، واتغلغل في اسرار الله ومعجزاته » .



من كتاب (كشف الاسرار) تأليف (ابن غانم المقدسي) شجرة البان . سوريا على الاكثر . اواسط القرن الرابع عشر الميلادي . المقياس (٧٧×١١٢ ملم) قة اسماعيل ٥٦٥ ورقة ٦ الصفحة اليسرى . مكتبة جامع السلطان سليمان اسطنبول

ولكن ، وأسفاه فعلى الرغم من هذا التأكيد نجـد البطة شبه جامدة في بركة صغيرة من مياه شبه راكدة .

اللوح ص ١٥٩

وتصور المنمنمة فصلا عن شجرة « المر »ـ وهو في الواقع حديث بين هذه الشجرة الفواحة واحدى الازهار يتعلق بفلسفتيهما الوجوديتين ـ يكشف عن بعض المظاهر الفنية الكاملة الصفات في ذات الوقت الذي تكون فيه المظاهر الاخرى جديدة . فهنا نجد للمرة الاخرى تركيباً ثلاثياً فيه اص ونبتة وضعا بشكل رئيس في ذات الموضع ، في حين نرى ان المزج بين احجار ذات لونين ، وخلفية مذهبة ، وكذلك الاقواس الثلاثة التي تشبه حذوة الحصان ، والحلي من فوقها ، كل هذه تعتبر من المظاهر المملوكية المميزة ايضا . على ان الفنان ـ كما حدث ذلك قبلا في مخطوطة ديوسقوريدس المؤرخة سنة ١٢٢٤م والمحفوظة في متحف « ايا صوفيا تحت رقم ٣٧٠٣ » ـ قد اضاف عناصر بشرية وعاملة لم يتطلبها النص . فعلى الجهة اليسرى نرى موقداً مزخرفاً مع دورق معلق تحت انبيق يشير الى ان الصمغ المعطر يُجرى تقطيره من الاوراق ، في حين يبدو على الشخص الجالس في الجهة اليمنى بانه معجب بهذه النبتة او انه ربما كان يتحدث عنها . ويجب ان يلاحظ ان طيات ملابسه لم ترسم بالشكل المألوف في الطريقة المملوكة الاعتيادية ، وانما رسمت طبقاً للتقليد الكلاسيكي . وقد وجدت الطيات المرسومة بالطريقة الكلاسيكية في سوريا على الاخص ، وربما تشير الى اصل سوري لهذا المخطوط . ومثل هذا الافتراض تعززه منمنمة «الخفاش» التي تختلف تماماً عن تصوير هذه اللبائن في مخطوطة «الاسكوريال» من كتاب « منافع الحيوان » الذي يعزى الى « القاهرة » . فليس هناك سوى صور مخلوقات وحشية بحـد ذاتها تظهر في احدى

اللوح ص ٢٠٠

صور مخطوطة « اسطنبول » باشكال صغيرة محلقة الى جانب بناية كبيرة مقببة تخفي ، بصفة جزئية ، اثنين من المخلوقات الاربعة الظاهرة للعيان . فمثل هذا التركيب المعماري المتقن لم يكن يتطلبه النص ، ولم يكن موجوداً في اي تصوير مملوكي آخر ، وهو في الواقع شيء مدهش في متن هذا الكتاب ، ولا سيما بالنظر الى الفراغ المحدد الذي خصص للحيوانات ، ولو ان النص لم يستوجب مثل هذا التركيب . وهــذا الاهتمام بالقضايا المعمارية يمكن ان يفيدنا كدليل على اصل المخطوطة . ذلك لان المباني كانت على الدوام تؤلف مادة موضوع مفضل في سوريا وفلسطين وشرقي الاردن وقد عثر عليها ، لاول مــرة ، في فسيفساء ارضية في مدينة « انطاكية » تعود الى القرن الخامس للميلاد ، ومن ثم في فسيفساء ارضيات كنائس تعود الى القرن السادس ، واخيرا في فسيفساء جدران المسجد الكبير في « دمشق » والذي يعود الى اوائل القرن الثامن للميلاد . وبعد هذا الاستعمال المبكر ظهرت مرة اخرى في زخارف « المدرسة الظاهرية » في سنة ١٢٧٧م ، كما وجدت بعد ذلك على الفخاريات والتحف المعدنية التي يعود تاريخها الى وقت متأخر هو القرن الخامس عشــر . والصفة المميزة لمنمنمة « المقدسـي » يمكن ان تعزى ـ بهذه الطريقة ـ الى الاتجاهات السورية أو الفلسطينية التي امتزجت معها مظاهر منشئها أي « القاهرة » . ومن المغري ان نقارن بين التصاوير المعمارية السابقة واللاحقة ، وان نرى النتائج التي يمكن التوصل اليها من هذه المقارنة . ذلك لان ما كان يعتبر في المسجد الكبير بدمشق مظهراً حيوياً في مجموعة واسعة ويثير قضية سياسية كبيرة ، قد غدا الان صفة ليست ضرورية في منمنمة صغيرة يقصد بهـا تصوير موعظة مجازية لكنها تستخدم لغرض زخرفي بصفة اساسية . ومع ذلك فان الموضوع في كلتي الحالتين قد تم التعبير عنه بالتعابير المعمارية . وان المباني المصورة لها جوها الفخم سواء رسمت على نطاق واســع ام في نطاق ضيق مألوف . وهكذا اصبحت اللغة التصويرية التي يمكن ان تتحقق بها الافكار ذات صفة دائمة . واكثر من ذلك فان هذا التقليد ذاته غــدا من القوة الى درجة ان الموضوع الرئيس الذي ينطوي على المفهوم العام للسلطة العالمية ، او الصور المجازية لاحد الحيوانات ، قد اصبح موضوعاً ثانويا . وفي ضوء استمرار هذا الموقف الفكري ، فان الزمن الممتد من العصور الكلاسيكية حتى العصور الوسطى ، قد تم اختصاره كما حدث ذلك تماماً في الصورة البلاطية لذلك الحاكم المتوج الذي كان يحيط بـه ندماؤه ، وذلك هو المفهوم الساساني الذي بقي حياً في العهد الاســلامي .

الأساليب ومراكز الانتاج

يمكن الافتراض بان الاستعراض السابق لاهم المخطوطات من الناحية الفنية قد احدث انطباعين لدى القارىء هما : ان هذا الفن غني ومعتبر ، لكنه في تقلبه ، وبسبب امتزاج الاساليب فيه ، وامتزاج تياراته وحركة الفنانين ، يعتبر فنا محيرا ايضا . ومع ان الايضاحات التي تخص المنشأ والمدارس ، قد ذكرت في بعض الحالات الخاصة ، فان من الملائم ان تلخص هذه الايضاحات وتطرح خارج الصورة . وقد تم حتى الان التأكد من وجود اربعة مراكز رئيسة قديمة لتزويق المخطوطات هي سوريا ، والقسم الشمالي او الاعلى من العراق ، والقسم الاوسط والجنوبي او الادنى من العراق ، وفي اسبانيا ومراكش . ومع ان دلائل النشاطات السابقة موجودة في مصر ايضا الا ان ذلك القطر قد اصبح ، حسبما يبدو ، هو المركز الخامس الفعال في الربع الثاني من القرن الرابع عشر حسب . ففي سوريا كان التفهم الكلاسيكي للصورة البشرية وللتركيب المعماري قد امكن الحفاظ عليه لفترة اطول وبمستوى اعلى من اي مكان آخر . ولسوء الحظ فليس من المحقق ما اذا كانت اجمل مخطوطة تمثل هذا الاتجاه ، ونعني بها مخطوطة ديوسقريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩م ميلادية والمحفوظة في « اسطنبول » ، قد انجزت في شمالي العراق ام في سوريا . على ان تلك حالة غير اعتيادية لانها ممثلة في جزء من مثل هذه النسخة المقاربة التي يمكن ان تعتبر بمثابة تحريف عربي اسلامي للموضوعات البيزنطية . فالمخطوطات الاسلامية ، كالمخطوطات المسيحية تماما التي انتجت أو نسبت الى شمالي العراق ، قد كشفت عن ان هذه المنطقة تأثرت تأثرا قويا ببلاد الفرس . وتظهر مثل هذه التبعية بصفة خاصة في صور العرش الجامدة ذات الاصل الساساني ، وفي المناظر المتحركة بشكل اكثر ، والمقاربة لصور الفعاليات في مخطوطة « ورقة وكلشاه » التي تعود الى العصر السلجوقي المعاصر في ايران . فهنا نجد القاعدة الاضافية التي تضع احد الاشخاص الى جانب شخص آخر ، ظاهرة جدا ، ونرى ان فن البناء ـ كما هو الامر في سوريا ـ وكذلك المناظر البرية ، ليست لها سوى قيمة رمزية . وفي بغداد وربما في مدن جنوبي العراق الاخرى نجد اكثر المدارس تحررا وواقعية . فهنا نرى الاشخاص وبيئاتهم متكاملة تماما ، ونرى المناظر البرية التي تقدم احيانا في شكل وصفي ، وكذلك الاطارات المعمارية تلعب دورا مهما . فهذه هي المدرسة الوحيدة ايضا التي هيمنت عليها الظاهرة الانتقالية ذات الملاحظات النفسانية ، وتأثير التصنيف الاجتماعي الذي يبرز من وراء خدع خارجية . وكذلك كانت هذه المدرسة تمثل امثلة شهيرة وعديدة للتصوير الذي كان يصور عملا متواصلا ، ولذلك كانت تظهر للحادثة الواحدة عدة مراحل مختلفة ، وكل مرحلة لها ذات الاطار ، او تبرز في المحيط البري مع اشخاص رئيسين يتكرر ظهورهم كلما تطلبت الحكاية ذلك . ولسوء الحظ فان ثلاث مخطوطات مزوقة ، اثنتان منها ذات صور علمية محدودة ، لم تكن كافية لتكوين نظرة صحيحة عن نطاق التصوير الذي نشأ في المغرب او العالم الاسلامي الغربي ، ولا سيما في اسبانيا ومراكش . على ان اختبار المواضيع والاساليب التي استعملت يشيران الى ان هذه المنمنمات مرتبطة على وجه التأكيد بمدارس التصوير التي قامت في شرقي البحر الابيض المتوسط وفي العراق ، لكن الموضوعات عولجت بطريقة مختلفة ، واضيفت اليها عناصر اسبانية مغربية مميزة .

الالواح ص ٧٥ ـ ٧٧ ـ ٧٩

اللوحات ص ٦٨ ـ ٧٣

الالواح ص ٦٥ ـ ٨٤ ـ ٨٥
٩٠ ـ ٩٤

الالواح ص ٨٧ ـ ٩٧ ـ ٩٩
١٠٦ ـ ١٢٢

الالواح ص ١٢٦ ـ ١٢٧ ـ ١٢٩
١٣٠

اما فن سوريا ، باعتبارها المنطقة الشمالية للسلطنة المملوكية ، فيظهر عليه بانه فرع من مدرسة شمالي العراق حيث اصبحت الصيغة التصويرية اكثر تحديدا ، وغدا الاشخاص اكثر قرفصة ، والبيئات تخطيطية اكثر . فهذه الاتجاهات نحو تقليص الشكل والحركة المقيدة تقريبا قد بلغت ذروتها فيما يمكن ان يعتبر الفن المصري خلال القرن الرابع عشر ذلك لان الانطباع عن الجمود وعن فقدان الحيوية اللذين كونتها شخوصها الجامدة الشبيهة بالكتل ، قد تعاظم نتيجة الادراك بان الاشخاص المصورين قد وجدوا

الالواح ص ٩٣ ـ ١٤٤ ـ ١٤٦
١٥٤ ـ ١٥٥ ـ ١٥٧ ـ ١٥٩

الالواح ص ١٤٨ ـ ١٥٢ ـ ٣

امـام خلفية من الذهب البراق حسـب . فقد تيبست الوجوه ، وجمدت الاجسام داخل مواضعها . غير انه لـما كانت كل رسـوم الاشخاص قد قلصت الى اقل حد بالنسبة الى وجودها ، والى الاشارات الاساسية للكلام ، او التصرف ، فان هذه الرسـوم الملونة المشرقة التي تقوم امام خلفية ذهبية ، تعد رسوما اكثر فخامة ايضا . .

ويدرج هذا التلخيص الموجز عدد المدارس الرئيسة . فندرة الوثائق التي وصلت الينا ، والبحث المحدود الذي تم انجازه يتركان قدرا كبيرا في غمرة الضياع ، ولذلك يجب ان تكون النتائج التي نسـتخلصها نتائج فرضية ليس الا . فبالنظر الى الروابـط الوثيقة بين شمالي العراق وشـمالي سوريا (والتي هي اقوى من الروابط التي تربط شمالي العراق من ناحية ووسـطه وجنوبه من الناحية الثانية) لم يعد من السهل ان نؤكد بان المراسم التابعة لما عرفت بمدرسة « الموصل » ، قد اقيمت على الاقل في شمالي سوريا وفي مدينة « حلب » المهمة مثلا . فاذا تحقق بان هذا ليس هو الواقع فان السؤال سـيدور عما اذا كانت هنالك جماعات من الرسامين في « حلب » او في « دمشق » كلتيهما . وان كان الامر كذلك فسيكون السؤال عما اذا كان اولئك الرسامون قد مارسـوا اساليب مختلفة . كذلك نود ان نعرف كل المدن القائمة في شمالي العراق التي كانت تنتج المخطوطـات المصورة ، وان نلم بنوع الفطرة المحلية التي كانت لها في هذا المضمار . فالشيء المؤكد هوانه الى جانب المراسـم في « الموصل » (اذا كانت هذه موجودة حقا هناك) ، توجد بعض المراسـم المحلية الاخرى التي كانت تعمل في عموم تلك المنطقـة . ذلك لان الكتب الاولى المزوقة عن الحيل الميكانيكية « للجزري » قـد انجزت في « آمد » على نهر دجلة (هي الان مدينة ديار بكر في جنوبي شـرقي تركيا) ، كما توجد مخطوطتان اخريان مزوقتان هما كتاب « صور الكواكب الثابتة » للصوفي يعود تاريخها الى سنة ١١٣٥م محفوظة في اسطنبول (مسجد محمد الفاتح رقم ٣٤٢٢) . وهناك ايضا كتاب ديني مشكوك في صحته يدعى « انجيل طفولة يسوع » مؤرخ سنة ١٢٩٩م ومحفوظ في مكتبة (لورنسيان) بمدينة «فلورنس» ... فهاتان المخطوطتان قـد تم نسخهما في « ماردين » (١٣٥) (هي الان جنوبي شرقي تركيا ايضا) .

وثمة دليل على عدم تأكدنا الراهن يكمن في حقيقة اننا لم نستطع حتى الان ان نعين بصفة اكيدة منشأ بعض المخطوطات المهمة من امثال مخطوطة كتاب « الترياق » المؤرخة في سـنة ١١٩٩م ومخطوطة « مقامات الحريري » التي تعـود الى القرن الثالث عشر والتي لم يحدد تاريخها ايضاً ، والمخطوطتان محفوظتان في المكتبة الوطنية بباريس تحت فصل عرب رقم ٢٩٦٤ و (عرب رقم ٣٩٢٩) ، وكذلك قصة (بياض ورياض) المحفوظة في مكتبة الفاتكان ، وان كانت هـذه المخطوطات الثلاث قـد نسبت ،بشكل فرضي ، الى المواطن المقترحة لهـا . وحتى في كتاب « القزويني » المحفوظ في ميونخ ، لاتزال هناك بعض المظـاهر الاسـلوبية غير موضحة ، وان كنا نعرف بانها قد رسمت في « واسط » . والواقع انه ما دام اسلوب هذه المخطوطة ما يزال منعزلا ، وان احتمال وجود مثل هذا الموطن لها لم يشك فيه ، فانه لا توجد اية معلومات محدودة تؤيد هــذا الامر . ونأمل ان نستطيع بالمقارنة كشف الشيء الكثير عن بعض المخطوطات التي نملكها . اذ لا تزال هناك ادلة قوية لتعيين الاماكن الاصلية للمخطوطات الثلاث المهمة على اقل تقدير ، حيث اشير فيها الى شخصيات لم يتم تشخيصها تماما كانت تلك المخطوطات قد انجزت لهم . وهذه المخطوطات هي : مخطوطة ديوسقريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩م ، وكتاب « المبشر » - وكلتاهما محفوظتان في (متحف طوبقبو « في اسطنبول (احمد الثالث رقم ١٢٧) واحمد الثالث رقم ٣٢٠٦) ، ومخطوطة المقامات المؤرخة سنة ١٣٣٧م المحفوظة في مكتبة « بودليان » (مارش رقم ٤٥٨) . فاذا مـا عرفت مواطن هـذه المخطوطـات بدقة فانها سـتكون بدورها عامـلا مسـاعدا على تعيين المواطن الاكيدة للمخطوطات الاخرى .

اللوح ص ٨٤ — ٨٥

اللوح ص ٨٢

اللوح ص ١٣٦ — ١٣٩

اللوح ص ١٣٨ — ١٣٩

اللوح ص ٦٨ — ٧٣ — ٧٥ — ٧٧

اللوح ص ١٥٢

العنصر التركي في رسوم المخطوطات

في الفصول السابقة من هذا الكتاب تم التأكيد على الطبيعة المعقدة للحضارة العربية في القرون الوسطى . ولم يكشف هذا عن تفاعل التيارات الحضارية التي كانت تتكون منها حسب ، بل كشف ايضا عن المجرى الرئيس لتاريخها السياسي ، وعن مختلف التأثيرات التي احدثتها الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية . ذلك ان موضوعات السلطة العالمية في الفن الاموي ، وموضوعات اللهو في الفن العباسي ، والادراك المفاجيء لموضوعات الحياة اليومية الدارجة في العهد الفاطمي ، والتطور الذي اصاب التصوير الواقعي الذي يمثل الحياة اليومية تمثيلا صادقا والمتنوع بفن ، في « بغـداد » ، وظهور الصفات العينية ـ ولنذكر في الحال بعض التطورات المميزة ـ كل هذه الامـور يمكن توضيحها بيسر . غير ان هناك عنصرا لا يزال ، على الرغم من انعكاسـاته الواضحة في المنمنمات يتحدى التعريف الدقيق . هـذا العنصر هو مشاركة المتسلطين الاتراك . فقد لعب هؤلاء في اول الامر خلال القرن التاسـع في « بغداد » عاصمة الخلافة العباسية ، ومن ثم في مختلف المناطق المستقلة ذاتيا تقريبا في كل انحاء الشـرق الادنى ، دورا مهما الى درجة انهم تركوا طابعهم حتى على البلاطات غير التركية من امثال بلاطات العائلة « الايوبية » الكردية في مصر وسـوريا ، وبلاط « بـدر الدين لؤلؤ » الارمني في « الموصل » . ولقـد كانت مصر ومـا تزال المركز الرئيس للعالم العربي . ومع ذلك فان قوانين العهد المملوكي قد جعلت السيادة والادارة في ايدي الاجانب وايدي الاتراك بصفة اساسية . ولقد انعكست سحنات وجوه هؤلاء الاتراك بشكل واضح في التصاوير ، وكذلك في الازياء وفي الاعتدة التي كانوا يفضلونها . وهم كطبقة حاكمة وعسكرية معا غالبا مـا كان يبدو عليهم (وليس ذلك على الدوام) بانهم كانوا يفضلون الاشـياء الفخمة في التعبير . والمناظر التي لا تسـودها سـوى تصـرفات قليلة ، وتراكيب الالوان المشـرقة . ففي هـذا المضمار نراهم في محور معاكس للنزعات الفنية المتأصلة لدى العرب من سـكان المدن في اواسـط العراق والذين كان ازدراؤهم للحكام الاتراك يؤلف واحدا من الموضوعـات الرئيسـة في مخطوطتي « المقامات » المحفوظتين في لينغراد وباريس .

اللوح ص ٦٥ – ٩١ – ١٤٨

اللوح ص ١٥٠ – ١٥٢

اللوح ص ١٠٦ – ١١٤

ولسـنا نعرف الان بشكل قاطـع مدى المحاولات التي حاولهـا الاتراك للتأثير على اسـاليب الفنانين الذين كانوا يعملون لحسابهم في البلاد العربية . ذلك لانه ، للمرة الثانية ، يعوزنا البرهان الكافي لتأكيد ذلك ، وليس امامنا سوى ان نتحى باللوم على الدمار الذي احدثته الغزوات التاريخية في فن يمكن تشويهه وتحطيمه بسهولة .

فيما وراء العالم المادي

٤



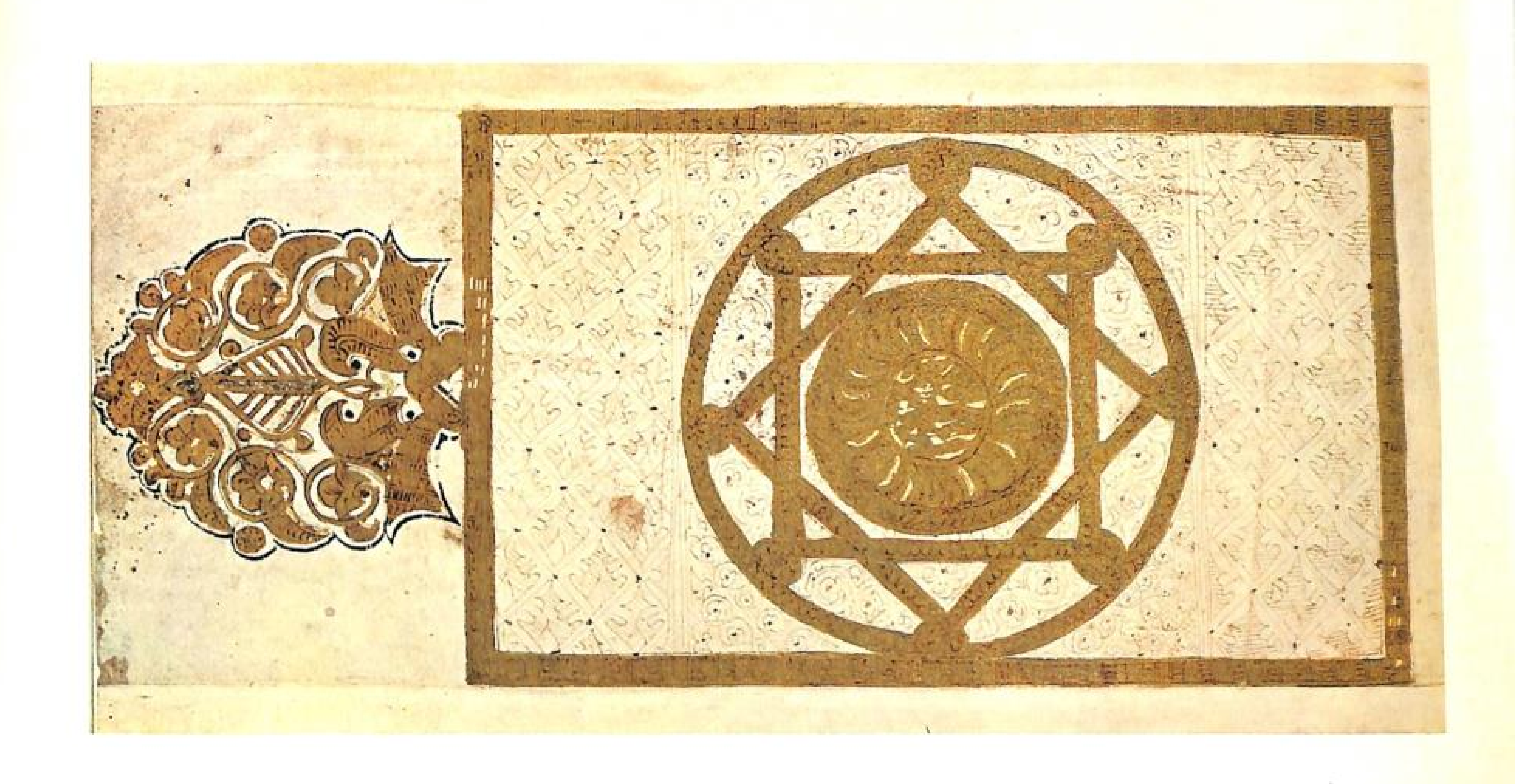
مُزَوَّقاتُ القُرآن

من نهاية القرن التاسع حتى القرن الرابع عشر

اضافة الى الصور التي صنعت في البلاطات ، وفي المراكز المدنية ، وجد فرع ثالث من فروع التصوير يسير تاريخه موازيا لتاريخ ذينك النوعين ، وهذا النوع يتمثل في التصوير الزخرفي الخالص للمخطوطات ، وللقرآن المجيد بصفة خاصة . هذا النوع من الناحية الاساسية هو فن المزوقات الهندسية مضافا اليها اشكال نباتية بمثابة عناصر ثانوية . فمنذ القرن الحادي عشر وما بعده اصبحت الكتابة الخطية تمثل جزءا لا ينفصل عن التصاميم التصويرية . ومع ان التزويق غدا شكلا اساسيا لزخرفة القرآن لكنه جابه في اول الامر بعض الاعتراضات من لدن بعض الفقهاء ، غير ان هؤلاء لم يقفوا عقبة كاداء في سبيل تطوره .

وتتمثل اقدم الزخارف القرآنية في تلك الاشكال الزخرفية التي تفصل بين الآيات ، ومن ثم جاءت الزخارف التي تفصل بين السور القرآنية ، وكانت من دون عنوان في اول الامر ثم اصبحت بعنوان فيما بعد . ثم كانت زخارف الهوامش التي تشير الى الآيات الخوامس والعواشر ، والمقاطع التي كانت تتطلبها شعائر السجود ومختلف اقسام الكتاب . واخيرا ظهرت الزخارف التي تغطي صفحة الغرة بكاملها اما على شكل تركيب في صفحة واحدة أو صفحتين ، كما تضاف احيانا زخرفة متشابهة بشكل عرضي الى خاتمة الكتاب . فهذه التصاميم الشاملة كانت تمثل اعظم المشروعات التي يطمح اليها في تزويق القرآن . وكان من سوء الحظ ان نجد الكثير من هذه الاوراق المزوقة المتبقية قد انتزعت من المخطوطات الاصلية وبسبب ذلك فاننا لا نعرف سوى الشيء الضئيل عن تاريخ هذه المخطوطات ومواطنها وحتى من وجهة النظر الخاصة بالكتابات القديمة ، فان نسبتها الى تاريخ ومكان انما هي نسبة افتراضية عادة .

والمثال النموذجي لذلك برز في زخرفة ورقة غرة تمتلكها (مكتبة « جستريتي » في « دبلن » (م . س . ١٤٠٦) (١٣٦) . ومثل بقية المخطوطات الاولى فقد كتبت هذه على الرق وهي تبرز ايضا تصميما افقيا يوجد بنطاق اوسع من اي شكل مربع تقريبا او اقل شيوعا من الشكل القائم . وسبب هذا الاتجاه ما يزال مادة للحدس . وقد يكون ناجما عن عدة اسباب . وطبقا للمفاهيم الدينية فان مخطوطات القرآن يفترض فيها ان تكون كبيرة ، وان تختلف عن احجام الكتب الاعتيادية التي قد نجعلها عمودية مثل الالواح أو الاسفار الرومانية القديمة . وقد يكون التصميم الافقي كالشكل الكبير ناتجا عن هذه المتطلبات . ولذلك يحتمل ان يكون للكتابات التذكارية السابقة التي تضمنت اقتباسات من القرآن ، تأثير شكلي حيث دونت هذه الانواع من الكتابات على الواح مستطيلة افقية . ومثل هذا الاشتقاق لابد وان يعزز بالمظهر التذكاري للخط ، فيكون مميزا حتى للصفحات القرآنية الصغيرة . واخيرا يجدر بنا ان نشير الى ان المصلين اثناء تأدية الصلاة الجماعية يصطفون في صفوف عرضانية (وليس في صفوف طولانية كما هو الامر في الكنائس المسيحية) . وقد يكون الاتجاه الافقي قد جاء بهذه الطريقة ليشترك مع القرآن الكريم .



القرآن الكريم. صورة المقدمة. سوريا على الاكثر سنة ٩٠٠م (المقياس ١٢٠ × ٢٨٥ ملم) مجموعة رقم ١٤٠٦
مكتبة جستربيتي، دبلن

اللوح ص ١٦٨

يتألف زخرف الصفحة الموجودة في مكتبة « جستربيتي » من حقل مستطيل تم ابراز القسم المركزي منه ، ومن نقشة زخرفية في الهامش . ولما كان يوجد في كل صفحات القرآن السابقة تقريبا ما يشبه الزخارف ، فقد اشير الى هذا العنصر في صورة مخطوطة « جستربيتي » بزوايا معقودة لمربعين ، ولتقاطع الجوانب من اعلى ومن اسفل . على ان العنصر المتشابك قد ترك ظله بواسطة المظهر الهندسي للصورة ، وتلك هي الطريقة الاساسية الثانية لصنع مثل هذه الصفحات المزوقة ، كما انها واحدة من الطرق التي اصبح استعمالها مفضلا في العهود المتأخرة .

والاصل الذي نشأت عنه زخرفة الغرة الخاصة لهذه المخطوطة من القرآن يصعب تحديده غالبا ، ومع ذلك فان قطعة « جستربيتي » هي في الواقع نقل اسلامي واضح لصفحة الاهداء من مخطوطة ديوسقريدس البيزنطية الشهيرة التي كتبت في حدود سنة ٥١٢ للميلاد ، والمحفوظة الان في المكتبة الوطنية بڤيينا ، (أو صفحة مماثلة لها) . ففي مخطوطة « ڤيينا » يحيط الاطار الهندسي بصور الاميرة « جوليانا انيقيا » وبعدد من الشخوص الرمزية . وقد استبدلت هذه الصورة هنا بزهرة لطيفة ذلك لانه لا يوجد اي تسامح في القرآن بالنسبة الى اضفاء الصفة الاسلامية على صور الاشخاص كما هو موجود مثلا في تصاوير الغرر لمخطوطة ديوسقريدس المؤرخة سنة ١٢٢٩م والمحفوظة في متحف « طوبقبو سرايي » باسطنبول . وتؤكد العلاقة بمخطوطة ڤيينا ، بصفة عامة ، ان هذه الغرر قد حلت محل صفحات الاهداء في المخطوطات غير الدينية السابقة والتي كانت تبرز اما صورة المهدى اليه او صورة

الالواح ص ٦٨ – ٦٩ – ٧١

المؤلف . وكذلك يعطي الاشتقاق من النموذج البيزنطي ايضا دليلا على موطن قطعة « جستريتي » واصلها . ذلك لان القرآن لابد وان يكون قد كتب في بلد كانت مثل هذه النماذج الاغريقية الاصلية متوفرة فيه . ويبدو ان سوريا الكبرى هي المنطقة المحدودة لذلك . ومما يؤيد ذلك هو استخدام ذات الشكل من المربعات داخل دائرة في مخطوطة سنأتي على ذكرها الآن كانت قد كتبت في « طبرية » (١٣٧) (فلسطين) سنة ٨٩٥ م . والغالب ان يفترض ذات التاريخ لورقة « جستريتي » . ولما كانت مخطوطة ديوسقريدس البيزنطية مربعة الشكل ، فقد كان على الفنان المسلم ان يهيىء زخارف اضافية ليملأ فراغه المستطيل الكبير . وقد انجز ذلك بان اضاف ـ الى جوانب التصميم المركزي ـ حشوات على شكل اوراق نباتية خطت بمادة « الصبيدج » (١٣٨) . فهذا الطلاء الرمادي الداكن لا يكون له ، حتى في قوته الاصلية ، من الثقل واللمعان مثل ما للذهب الذي يستعمل في الشكل المركزي وفي الاطار . ومن المحتمل ان يكون الايحاء بمثل هذا التركيب في صفحتين مختلفتين مع التأثير المصاحب للاختلاط في الفراغ ، مشتقاً من صناعة تجليد الكتب التي تطورت على ايدي الاقباط ونشأت في سوريا ايضا .

اللوح ص ١٩١

اللوح ص ١٦٨

ففي ذلك الوسط لم تكن التصاميم الهندسية المضفورة هي التصاميم المفضلة حسب ، بل بالاضافة الى ذلك كانت الاشكال المخرمة توضع بالمقابل مع تصاميم مذهبة وفي اجزاء مدقوقة وبذلك تنشأ تصاميم مختلفة على مستويات متباينة . وبالاضافة الى زخرفتها المستطيلة فان غرة مخطوطة « بيتي » مثل بقية الصفحات الزخرفية الاخرى ، تبين في الهامش الخارجي تركيبا من اوراق محورة داخل منبسط لورقة كبيرة . وهذا التصميم من ذهب هو الآخر ، يختلف في تعقيده وابراز صفته النباتية الواضحة بشكل عجيب عن الصفة المجردة الخالصة للتصميم المركزي ، وتلك حقيقة تشير الى مصدرين متباينين من مصادر الالهام . وقد يكون الاصل الوظيفي لهذا الزخرف الهامشي هو المقبض الذي يوجد عادة في قمة او في اطراف لوحة كتابة رومانية . وما عدا ذلك فهنا حولت المقابض بصفة زخرفية الى تركيبات نباتية حسب الاسلوب الايراني ـ العراقي . فالتمائم والدروج ، والواح الكتابة لاطفال المدارس والتي تكون على اشكال الواح الكتابة الرومانية ، كل هذه تشير الى ان مثل هذا المظهر كان معروفاً في العالم الاسلامي . بل لقد قيل ايضا بان نموذج هذا الشكل الغريب باوراقه الصغيرة داخل منبسط ورقي اكبر ، كان نهاية ورقية اضيفت الى الخطوط المزخرفة التي عُثر عليها في ملابس تعود الى العصر الكلاسيكي المتأخر ، على القمصان التي يرتديها الاقباط مثلا ومنها مروحة النخل . ومهما يكن الامر فان شكل الورقة او المروحة النخلية هو في الواقع واحد من المظاهر الهامشية الكثيرة في المخطوطات القرآنية يدلل بها على الآيات الخاصة أو الاحزاب أو مواضع السجود . وفي حالات معينة تكون هذه التصاميم الزخرفية قائمة الى جنب عناوين سور غير مزخرفة وبذلك تكون صفتها « التأشيرية » واضحة . وعلى مثل هذه الشاكلة كانت الصفة المحافظة لهذه الكتب المقدسة التي تم فيها ، ذات مرة ، تقبل مثل هذه الاضافات باعتبارها جزءا من الزينة الزخرفية ثم اصبحت فيما بعد مظهراً دائماً للصفحات والالواح المزخرفة ، وان كانت في بعض الاوقات في شكل مدورات أو مثلثات .

والانعدام الكلي للمخطوطات الاسلامية الكاملة الموثقة قبل السنة ٩٠٠ الميلادية ، يمكن التعويض عنه ، نوعا ما ، بما هو موجود من المخطوطات العبرية المزوقة القليلة التي كتبت في الشرق الادنى وكانت في مجالات عديدة مقاربة جداً للمخطوطات الاسلامية . فسفر « الانبياء » الذي كتب في « طبرية » سنة ٨٩٥ م وظل لاكثر من ثمانمائة سنة ملكا « للمحفل القرائي » في « القاهرة » هو مثال جيد لهذه المجموعة . واستعمال النمط الاسلامي في زخرفة هذه المخطوطات لم يكن بالامر المستغرب وذلك بالنظر لاستعمال اللغة العربية على نطاق واسع جداً من قبل الطائفة اليهودية في العالم العربي ـ الاسلامي ، وحتى التوراة العبرية

اللوح ص ١٩١

كانت ، في كثير من الاحيان تكتب بالحروف العربية ولا يضاف اليها سوى احرف العلة العبرية الوفيرة العدد . وفي مخطوطة القاهرة هذه اثنتا عشرة غرة وخاتمة زخرفية . والنقص في مادة المقارنة لا يسمح لنا بان نقرر ما اذا كانت هذه المخطوطة مجرد مخطوطة غنية غير اعتيادية وجدت لها اشباه مماثلة بين نسخ القرآن المعاصرة ، ام ان العدد المدهش والمتنوع من الصفحات المزخرفة في النسخة العبرية يعكس استعمالا اوسع لمثل هذا الزخرف لدى الطائفة اليهودية في عصر سابق . وتشمل التصاميم التي استخدمت في مخطوطة « طبرية » مربعين متداخلين واشكالا اشبه بالسجاد بصيغة من مشبكات وعدة تركيبات ذات حلي وردية صنعت من عناصر نباتية محورة وهذه الاخيرة منقولة ، بصفة جلية ، عن اشكال ساسانية من الطراز الذي وجد بين الحشوات الجصية الدائرية في القصر الساساني بطيسفون (١٣٩) . ومثل هذا الاتجاه الشرقي يمكن تفسيره في ضوء العلاقة الوثقى التي تربط الطائفة « القرائية » بكل من العراق وايران ، والتي كتبت هذه المخطوطة لواحد من افرادها ، وهو مواطن من مدينة « بابل » . ومع ذلك فان الحالة الثقافية التي انعكست عن طريق هذا المحفل لم تكن غير اعتيادية . فلقد سبق ان اشرنا الى ان التصاميم الوردية المتشابكة الهوامش ، كان لها مظهرها الشرقي على غرار رسوم « سامراء » المعاصرة تماما ، وانها كانت منقولة عن الاسلوب العراقي ـ الايراني .

اللوح ص ١٩١

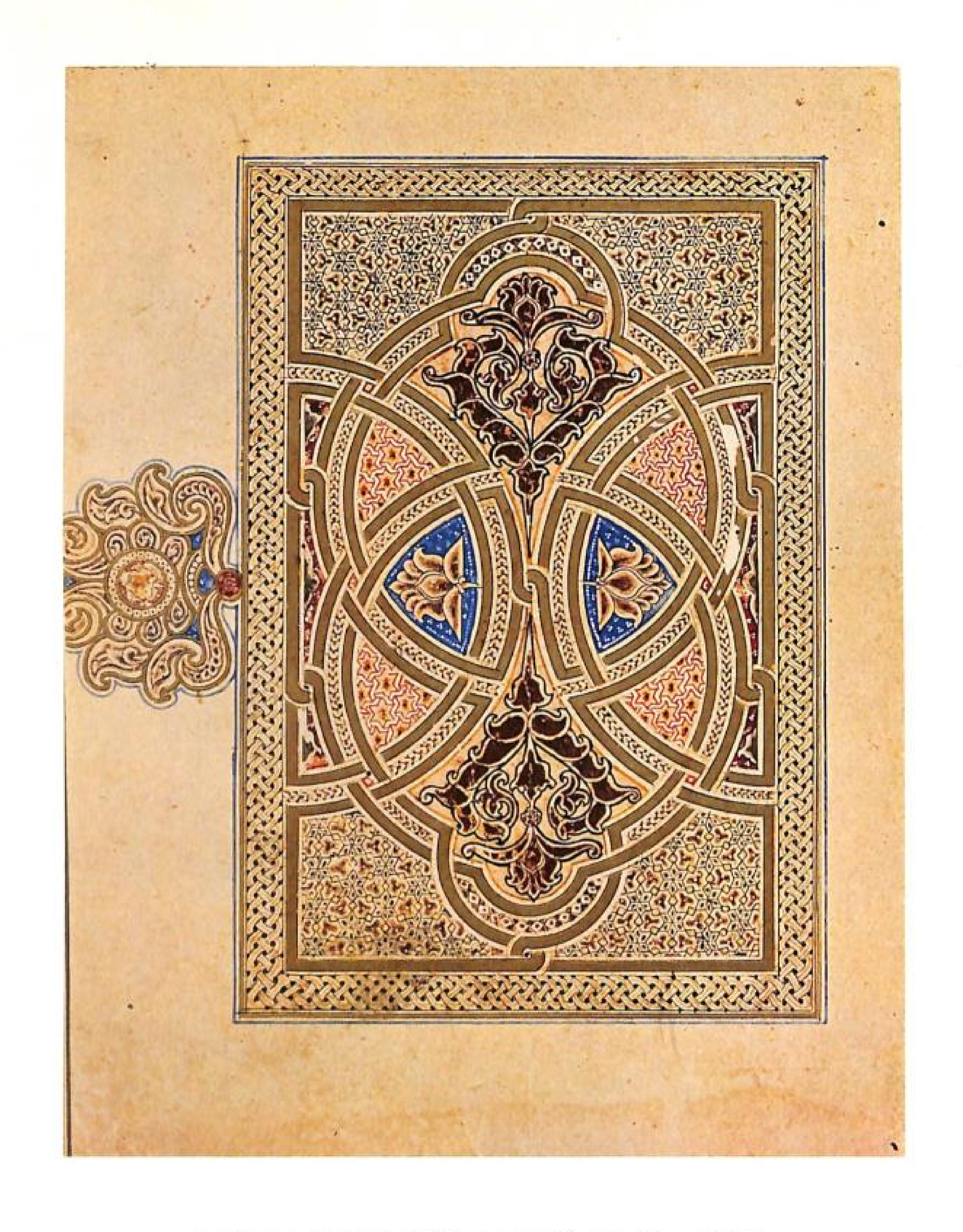
اللوح ص ١٩١

تتعلق التراكيب ذات الورقات الاربع في الزوايا للسفر العبري بتصاميم هامشية ووضعها وعلاقتها بالجامة الوسطية يكشفان عن ترتيبات متشابهة في صناعة تجليد الكتب . وفي مجال آخر قائم تعكس هذه الصفحة تطوراً متأخرا لانها تبرز اللون الازرق اكثر من ذي قبل ، وبذلك تستخدم مركبا من لونين غدا من الاشكال الشائعة كثيراً ابتداء من القرن الحادي عشر فصاعدا .

اللوح ص ١٧١

ولقد استعملت كثير من المبادىء الجديدة في المخطوطة القرآنية التي تقول خاتمتها بانها قد نسخت سنة الف على يد (علي بن هلال) في بغداد (١٤٠) وبذلك تكون هذه المخطوطة المحفوظة في مكتبة « جستر بيتى » (م . س . ١٤٣١) ابرز عمل لواحد من اشهر الخطاطين المسلمين الذين ظهروا في العصور الوسطى والذي اشتهر باسم (ابن البواب) والذي كان في ذات الوقت مزوقاً ومزخرفاً ومجلد كتب ايضا . ومن سوء الطالع فان تقليد الكتابة اليدوية لمشاهير الخطاطين كانت من الاعمال المألوفة في الشرق الادنى (ولا تزال على هذه الشاكلة حتى اليوم) . وان فن التقليد وان كان مقبولا من الناحية الرسمية ، الا انه مصحوب بتحفظ شديد . وهكذا فبعد حوالي ثمانين سنة من التاريخ الذي حدد لمخطوطة « بيتى » قال مؤلف (قابوس نامه) (١٤١) الملكي لولده المقرب اليه محذراً « لا تمارس عملية التقليد لغرض تافه ، بل احتفظ بها لليوم الذي ستصبح فيه ذات فائدة حقيقية لك ، ولمنافع جوهرية . فان انت مارستها عندئذ ، فان من النادر ان يشك احد فيك » . وبمثل هذه الروحية كان (ابن البواب) يقلد المخطوطات بنفسه ، وكما حدث بالتبعية فان مخطوطاته كانت تقلد بعد وفاته حالا . وعلى هذا فان من العسير ان نبرهن في مثل هذا الوقت على ان مخطوطة القرآن المحفوظة في مكتبة « بيتى » ـ وهي شهيرة بحد ذاتها ـ كانت من صنع ذلك الاستاذ الشهير اي « ابن البواب » . ومع ذلك فان من الصواب ان نقول بان المخطوطة مؤرخة في النصف الاول من القرن الحادي عشر ، وان الخطاط والمزوق ـ كما اوضح ذلك السيد « رايس » ـ كان شخصا واحداً .

من ضمن سلسلة المصورات التي تم بحثها هنا ، يمثل القرآن الموجود في مكتبة « بيتى » عملا ابداعياً ليس من الناحية الفنية حسب بل ومن الناحية التقنية ايضا ، لانه كتب على ورق صقيل وبشكل عمودي . واذا ما قورن مع الغرر السابقة فان التعادل بين مبادىء التصميم المضفور والتصميم الهندسي قد تم الوصول اليه الان .

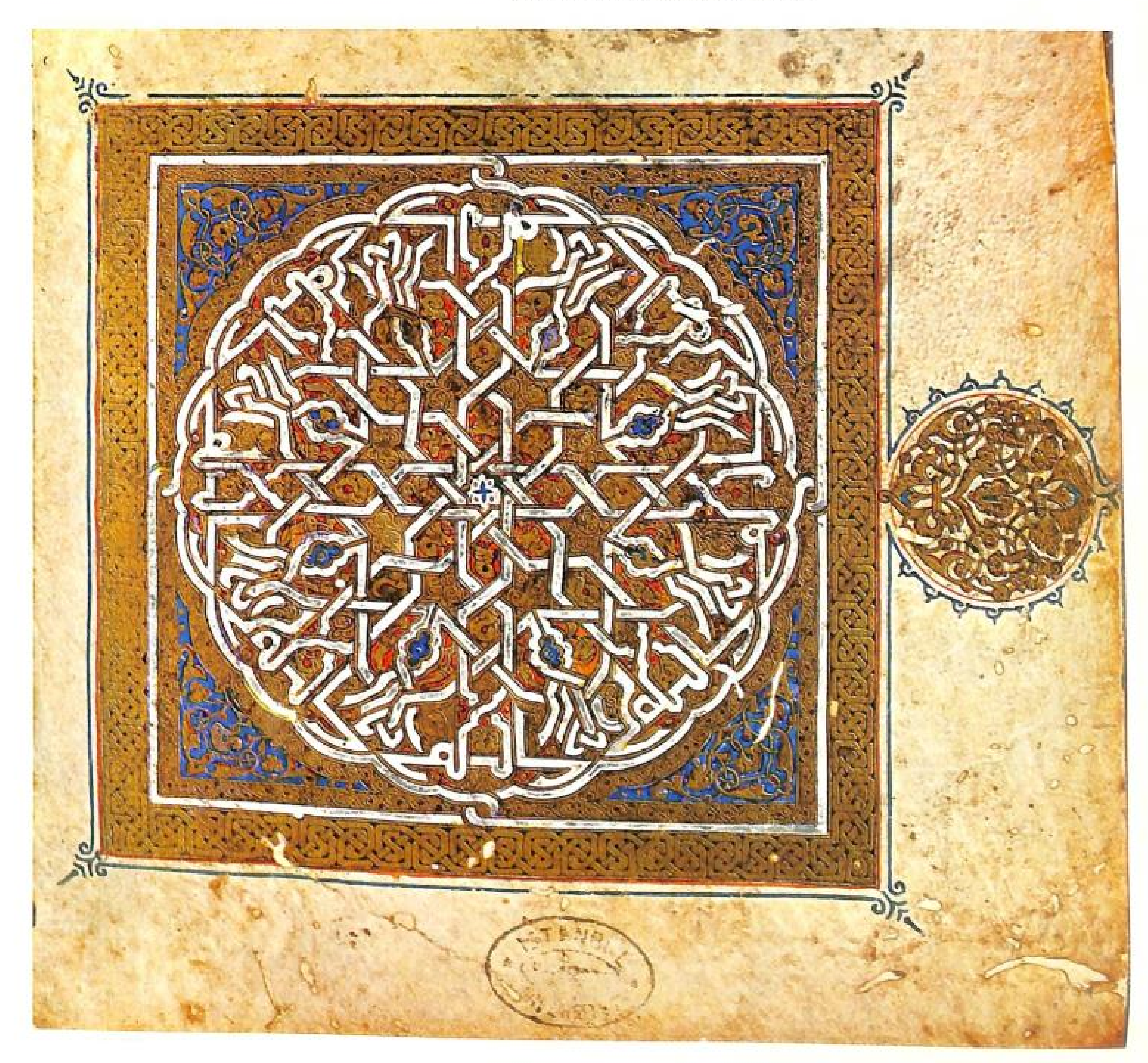


القرآن الكريم. صفحة مزوقة على الاكثر بخط (علي بن هلال) المعروف (بابن البواب) بغداد (العراق)
القرن الحادي عشر الميلادي (مؤرخة سنة ١٠٠٠م ٣٩١ هـ المقياس (١٧٧ × ١٣٥ ملم) مساحة المستطيل (١٣٤ ×
٩١ ملم) مجموعة ١٤٣١ ورقة ٢٨٥ الصفحة اليمنى . مكتبة جستربيتي . دبلن

وهناك ايضا درجة عالية من تكامل الاشكال النباتية في الاطر الناتجة عن ذلك . وقد تصبح المظاهر الاخرى واضحة حين يتم تحليل التصاميم المنفردة . ففي القسم الايسر المزوق لورقتين ختاميتين مثلا يجد المرء تفاعلا زاهيا لعناصر مختلفة برزت في تصميم حيوي . وهكذا ففي الوقت الذي تكون فيه الدائرتان الكبيرتان المصاحبتان للمحور العمودي متداخلتين بحد ذاتهما ومتوازنتين ، تكون انصاف الدوائر الجانبية مفتوحة باتجاه الاطراف ، الامر الذي تؤلف فيــه امتدادا تكميليا فيما وراء الاطار . والاشكال النباتية هي الاخرى لها اتجاهات نحو الخارج ايضا . وفي نفس الوقت نجد ان النجوم السداسية والاشكال المصنوعة على نمط (٧) والمستعملة كعناصر صغيرة لملء الفراغ في الفجوات ، لم تنتج اشكالا وتراكيب سطحية متباينة حسب ، وانما تضفي صفة حيويـة

اللوح ص ١٧١

القرآن الكريم . صفحة مزوقة بلنسية (اسبانيا) ١١٨٢م (٥٧٨ هـ) المقياس (١٧٥ × ١٨٥ ملم) مجموعة ٦٧٥٤ ورقة (١) الصفحة اليسرى . مكتبة جامعة اسطنبول



على الصورة ذاتها . ولغرض الاحتفاظ بالمظهر الهندسي للصحيفة جُعلت الاشكال النباتية هي الاخرى شكلية خالصة . وتوجد في تركيبي الرقش العربي بصفة خاصة وعلى امتداد المحور العمودي اشكال ذوات صفات خاصة . فهنا نجد ايضا جهداً اريد به ربط المروحة النخلية التي في الهامش بالحقل الزخرفي وذلك عن طريق استعمال الوسائل الجمالية . وقد تم هذا العمل بتكرار المقطع العام للمروحة النخلية الكبيرة وتركيبها معا في زهرتين من ازهار اللوتس وضعتا بامتداد المحور الافقي . وهكذا تم خلق احساس بالبعد الثالث عن طريق الدوائر المتداخلة والتلوين المتدرج لازهار اللوتس ، والحواشي الخفيفة للمروحة النخلية التي في الهامش . ومع ان هذه الصفة لا يمكن تحديدها لما لها من ارتباطات مكانية الا انها موجودة ويمكن اعتبارها مظهراً مميزاً للفن الاسلامي منذ ان وجد هذا الفن في اوساط كثيرة اخرى . ومن ناحية التلوين الفني ايضا نرى الصفحة تمثل تقدماً يفوق الامثلة السابقة بسبب اتساع مدى تلوينها .

ومنذ منتصف القرن الثامن ، حين استطاع احد افراد عائلة الخلفاء الامويين (١٤٢) ان يهرب من سوريا الى اسبانيا ، وان يؤسس امارة « قرطبة » ، اخذ الفن الاسباني المغربي يعكس تفضيلا للاشكال السورية ولا سيما النوع القديم منها . ويتضح هذا الامر في نسخة قرآن كتبت في « بلنسية » سنة ١١٨٢م (١٤٣) وهي محفوظة الان في (مكتبة الجامعة) باسطنبول تحت رقم (م. س. أ ٦٧٥٤) . فهذه النسخة لها ذات الشكل المربع الذي تميزت به النسخ القرآنية السابقة جدا والتي كتبت على الرق ، ولو ان الورق في الجزء الشرقي من العالم الاسلامي كان قد اصبح مادة مميزة في القرن الحادي عشر . وللمرة الثانية فان الوحدة الرئيسة التي تطور منها مجموع التصميم تتمثل في شكل المربعين المتداخلين اللذين عرفناهما في غرة مخطوطة مكتبة « بيتي » . على ان

اللوح ص ١٧٢

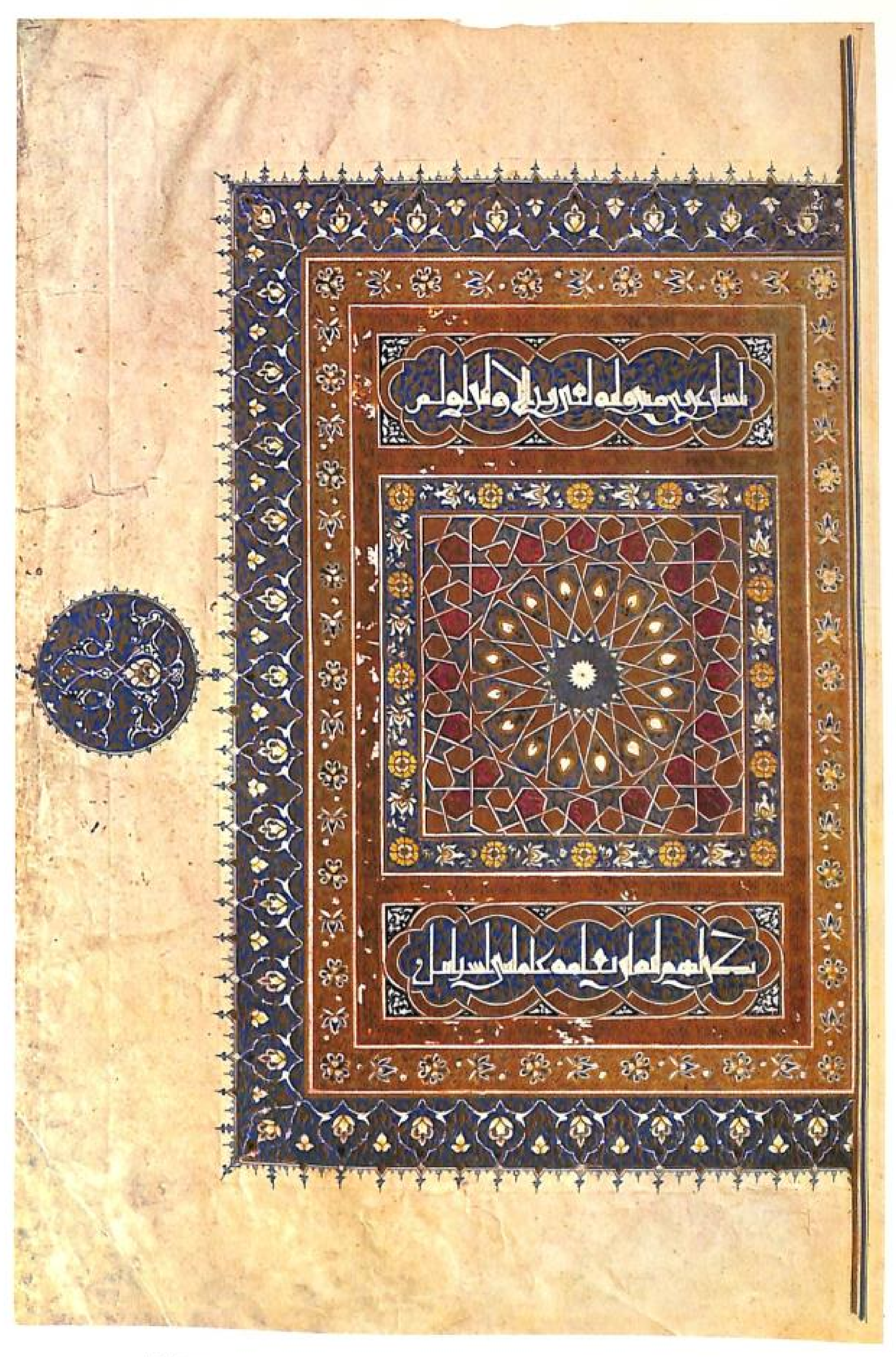
هذه النواة البسيطة ما لبثت ان تحولت الى تصميم معقد راح يثير دهشة مستديمة . فالاشرطة المخططة تغير الاتجاه باستمرار وتغير حتى القطع الدائرية الى خطوط مستقيمة وبالعكس ، وكانت نتيجة ذلك ان كل بوصة من الفراغ الموجود قد ملئت بالتساوي . وتظهر هذه الجامة المركزية في شكل شبكة ذات خطوط بيضاء اللون رفيعة صفت على خلفية منسوجة وهي طريقة العرض التي تطورت قبلا في بلدان الخلافة الشرقية . وتؤلف الاشكال الدائرية تباينا زاهياً مع الاشكال النباتية في الزوايا ومع الاشكال المضفورة في الحاشية مما سبق ان صادفناه في القرآن الذي خطه «ابن البواب» . وهنا نجد الشكل الذي في الهامش يرتبط مرة اخرى بالتصميم الرئيس عن طريق الوسائل الجمالية ، فيعيد الهيئة المركزية على نطاق اصغر ، ويضم اشكالا ورقية مجردة مرتبطة بتلك الاشكال التي تزين الاجنحة الاربعة .

اللوح ص ١٦٨

ظهر في النصف الثاني من القرن الثاني عشر اسلوب دولي جديد يستند الى صور الكواكب المعقدة في العالم الاسلامي . وبلغ هذا الاسلوب ذروته في منتصف القرن الرابع عشر . ففي ذلك القرن التزم حكام سلطنة المماليك في مصر وسوريا ، وكبار موظفيها على وجه خاص ، باستنساخ وتزويق النسخ القرآنية الكبيرة الجميلة التي لم تدلل على ورعهم حسب ، بل عرضت كذلك في كثير من الاماكن العامة للعبادة ، مقدار سطوتهم ومكانتهم في السلطنة .

ولعل خير مثال لطيف على ذلك يتمثل في صورة غرة لنسخة من قرآن كبير محفوظة في دار الكتب المصرية تحمل اسم « ارغون شاه » (١٤٤) الذي يؤرخ المخطوطة ما بين سنة ١٣٦٨م و ١٣٨٨م . فهنا نجد التركيب المؤلف من ست عشرة نجمة مدببة في وسط الصفحة ، وهو يملأ المربع الوسطي بصف واسع من التركيبات المضلعة ، وفي الاعلى والاسفل احزمة من كتابات تبين كيف ان الكتابة هنا ـ وهي ذات شكل كوفي قديم ـ قد امتزجت بالتصميم كله .

اللوح ص ١٧١



القرآن الكريم المخطوط لحساب ارغون شاه صفحة مزوقة مصر ١٢٦٨ ـ ١٣٨٨م (٧٧٠ ـ ٧٩٠ هـ) المقباس ٧٠٥×٥٠٩ ملم) مجموعة رقم ٥٤ دار الكتب الوطنية . القاهرة

اللوح ص ١٧٤

وهناك عنصر مهم آخر في صورة الغرة هذه تبرزه اطارات مختلفة تؤلف ـ ما عدا حاجز دقيق واحد ـ اشكالا نباتية ونقوشا عربية الطراز . والازهار التي استعملت هنا هي ازهار اللوتس الصينية ، ونبات « القرنفل » . وكان هـذان النوعان من الازهـار مفضلين منذ ان ادخل الغزو المغولي عناصر الشرق الاقصى في فن الشـرق الادنى . اما التصميم الذي في الهامش فقد ربـط مرة اخرى في شكل جمالي مستذوق بالحقل الرئيس ،وذلك اولا بتكرار تحديد النواة المدورة لصورة النجمة الوسطى ، وثانيا باستعمال الزخارف العربية داخليا ، وازهار محورة مماثلة في صفاتها للعناصر الزخرفيه الموجودة داخل الاطار الخارجي . فهذه الصفحات المزوقة تمثل اعلى شكل من اشكال التصوير غير المعترض عليه في العالم العربي الاسلامي . ومع ان اقراصها الحيوية وتركيباتها المتعددة الاضلاع المشـابهة للنجوم كانت مشتركة بصفة عامة مع الشـمس ـ كما هو ظاهر من الكلمة العربية « شمسـة » ـ فان هذه المنتجات ذات الفكرة والهندسة المجردتين قد تجاوزت ابعـاد الاشـكال الجامدة للعالم المـادي . ذلك لان هذه التراكيب المصنوعة من خطوط مستقيمة وقطع من دوائر قد بلغت درجة اعلى من الشكل الاساسي لكمال الذوق والجمال ، وهذا نوع من المثاليات الافلاطونية التي يقول عنها « سقراط » في مقالاته بان « جمالها ليس نسـبيا مثل جمال الاشياء الاخرى ، بل هي على الدوام جميلة بشـكل مطلق » . ففي هذه المرحلة والمحتوي ظفرت هذه التصاميم دون شك ، بمعنى اضافي روحي محدد . ومع ذلك فانها بسـبب تغيرها لم يعترف بها كرموز ذات صفة دينية .

وهذه الصفحات المزوقة مهمة من الناحية التاريخية ايضا . ذلك لانها هي الرسوم الوحيدة التي كان لها تطور عالمي متواصل يمكن تعقبه خطوة فخطـوة . ومن ناحيـة اخرى كانت هذه الاشكال المجردة بالاحرى ، اكثر تأثيرا في الغرب من رسـوم ذوات الارواح ، ذلك لان اشكال التصاميم في الكتب الغربية قد استفادت من التصاميم المغربية . ويمكن ان يشاهد تأثيرها حتى في آثار بعض المشاهير من اساتذة عصر النهضة الاوربية . وهكذا نرى ان التراكيب التي تشبه الغرة التي صورت خلال القرن الثاني عشر في مدينة « بلنسية » كانت تمثل ـ بصفة غير مباشرة ـ نماذج لتصاميم ذوات العقد « اكاديمية ليونار دي فنشى » (١٤٥) والتي بدورها اوحت الى « دورر » (١٤٦) بلوحة « العقدة السادسة » .

والشـيء الذي قد يعتبره المرء تناقضـا بين الحلية الوردية في مخطوطة بلنسية القرآنية والنجمة في مخطوطة « ارغون شـاه » القرآنية ايضا ، يظهر في شكل تقليد لكتابة كوفية نقشت على باب برنزية تعود الى القرن الثاني عشر لمعبد « بوموند » في كتدرائية « كانوسا دى بوغليا » بمدينة « ابوليا » في جنوبي ايطاليا . ولقد ظلت النجمة التي وجدت في نسخة « ارغون شاه » القرآنية شـائعة الاستعمال في فن المدجنين باسـبانيا . والاعجاب الكبير بهذه الاشكال المجردة لم يثر دهشـة معتنقي الدين الاسلامي في ذلك الوقت لان مثل هذا الطراز من التصوير كان يعتبر ، بصفة رسمية ومميزة ، هو الشـكل الذي يميز من المسلمين في ذلك الوقت ، ولهذا السبب كان هذا الطراز احد الاشكال الملائمة لتزويق كتابهم المقدس (القرآن الكريم) .

اللوح ص ١٧٣

اللوح ص ١٧٤



المَرحَلَة النِهَائيَة

٥



من كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني . الملك اسرافيل . العراق على الاكثر . ١٣٧٠ ـ ١٣٨٠م (مقياس الرسم (١٧٥ × ١٦١ ملم) مجموعة ٥٤ ـ ٥١ متحف فرير للفن . واشنطن

المرحلة الاخيرة في التصوير العربي

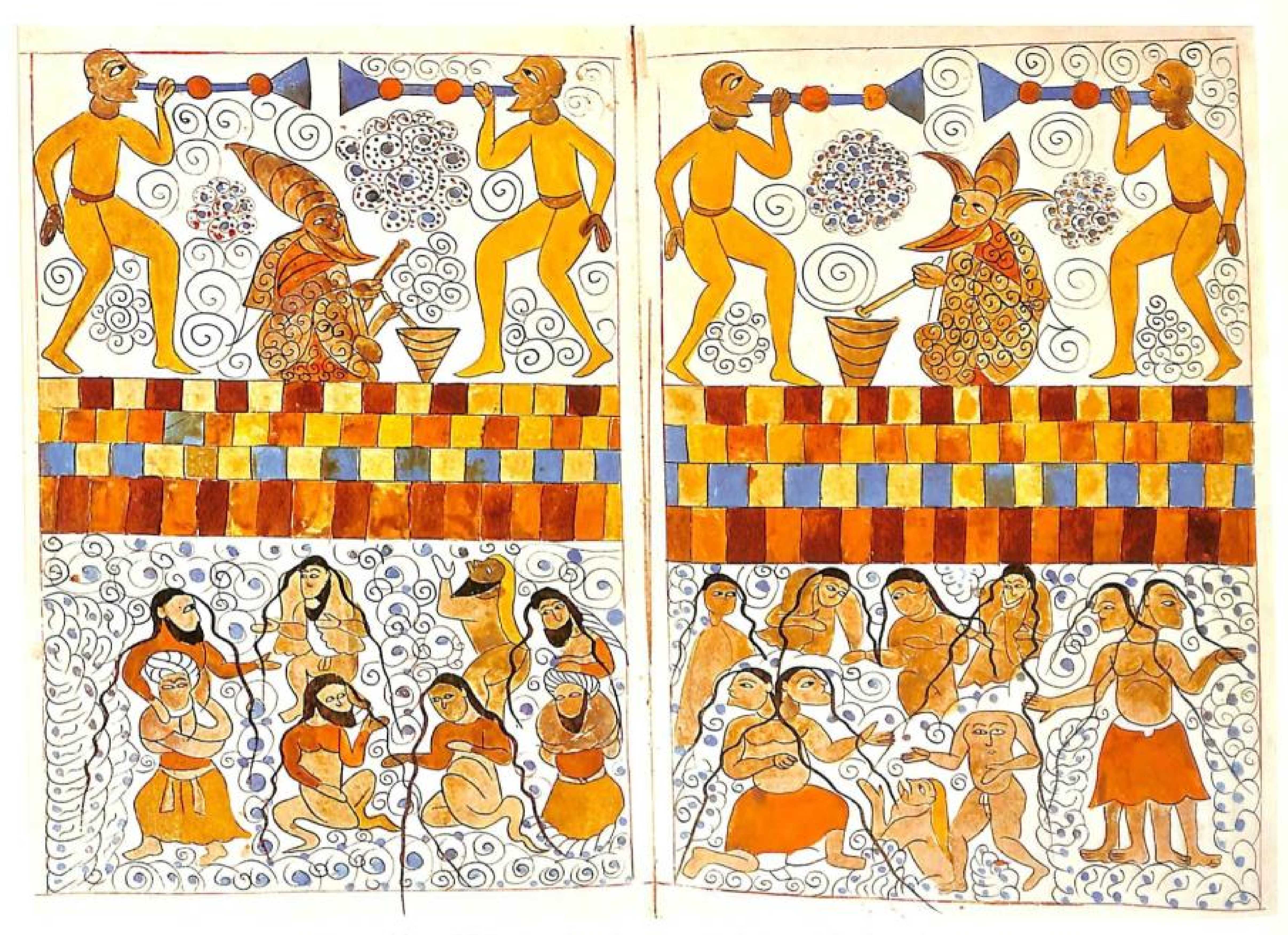
ما الذي حدث لفن التصوير عند العرب بعد سنة ١٣٥٠م ؟ في حقل تزويق القرآن استمر الاسلوب المميز حتى افتتاح « مصر » على ايدي الاتراك العثمانيين سنة ١٥١٧م . فهنا نجد نفس الابهة ومواضيع مشابهة وان كانت في بعض الأوقات اكثر خشونة ، واقل دقة في الاخراج من ناحية فن التلوين . وحتى بعد سقوط السلالة المملوكية الثانية ظلت السمات الزخرفية للتزويق المملوكي موجودة بصفة عرضية . غير ان التصاميم التركية حسب الطريقة الفارسية اصبحت طاغية بشكل متزايد وحلت محل التراكيب الهندسية على وجه التخصيص .

وكانت الصورة التي تعد لرسم المنمنمة اكثر تعقيدا . فالمخطوطة التي يظهر عليها وكأنها آخر مخطوطة مهمة ، كانت قد كتبت على اكثر احتمال في حوالي سنة ١٣٧٠ ـ ١٣٨٠م في العراق . وهذه المخطوطة تتمثل في نسخة كبيرة الحجم كثيرة الصور من كتاب « القزويني »(عجائب المخلوقات).وكانت محفوظة في مجموعة « زاره » وهي الان في معرض « فرير للفن » في واشنطن (٥٤ ـ ٣٣ ـ ١١٣) . فرسوم بعض الحيوانات وطرز الملابس واغطية الرأس للاشخاص المصورين التي رسمت حسب الاسلوب المغولي المتأخر ، تكشف عن حقيقة مؤداها ان هذه المخطوطة كانت قد انجزت في آخر فترة من حكم المغول حين كان العراق وغربي ايران يخضعان لحكم السلاطين الجلائريين السائرين على النهج الفارسي (١٤٧) . ومع ذلك فما يزال هناك قدر كبير من القيم الفنية السابقة في هذه الرسوم ، وان بعض الاشكال ، من ناحية الصيغة التصويرية ، جدا قريبة من الرسوم الموجودة في مخطوطة « ميونيخ » لنفس الكتاب . ومهما يكن الامر فان ضخامة صورة « اسرافيل » (١٤٨) رئيس الملائكة ، والوانها القليلة الممزوجة بمهارة ، قد رسمت كلية بالطريقة العربية ، وكذلك التركيز على الموضوع الرئيس في استبعاد اي شكل من اشكال الخلفية . فالمظهر الحيوي في هذا الملاك وهو يخطو الى امام وينفخ في صوره بامر سماوي ، هذا المظهر يبدو واضحا بصفة خاصة اذا ما قورن مع الملائكة الضخام الاجساد الجامدين المصورين في منمنمة الغرة التي تضمها « مقامات الحريري » المؤرخة سنة ١٣٣٤م والمحفوظة في « ڤينا » . ومع ذلك فان هذا المثال المتقدم يعطينا دليلا على واحد من التفاصيل الغريبة التي تقتنصها العين في التراكيب المصورة والمتمثلة في الوشاح الرفراف ذى النهايات المدببة المزدوجة الذي يرتديه الملاك . فبالنسبة الى الصورة المملوكية المأخوذة عن هذا الاصل نراها ممثلة في شكل اطراف صغيرة لحزمة مضفورة متجهة الى الداخل وتلك صفة توسعت الآن حتى جاوزت كل النسب ، وبدلا من المعنى الوظيفي نجد ان هذا التفصيل قد تحول الى مجرد عنصر من التصميم ليس الا . ولقد غدا هذا الكتاب النموذج الاصلي الذي استنسخت عنه مخطوطات شبه معاصرة متأخرة محفوظة الان في اكاديمية العلوم في « لنينغراد » وفي مكتبة جستربيتي في « دبلن » وفي المكتبة الوطنية في « ڤينا » ، وفي المكتبة العامة في « نيويورك » .

اللوح ص ١٧٨

اللوح ص ١٣٨ ١٣٩

اللوح ص ١٤٨



من كتاب (قانون الدنيا وعجائبها) للشيخ احمد المصري. البشر المتوحش في نهاية العالم. سوريا او مصر على الاكثر. ١٥٦٣م (٩٧٠ هـ) مقياس كل صفحة (٢٦٠×١٩٢ ملم) مجموعة ريوان ١٦٣٨ الورقتان ١١٨ و ١١٩ مكتبة متحف طوبقبو سرايي. اسطنبول

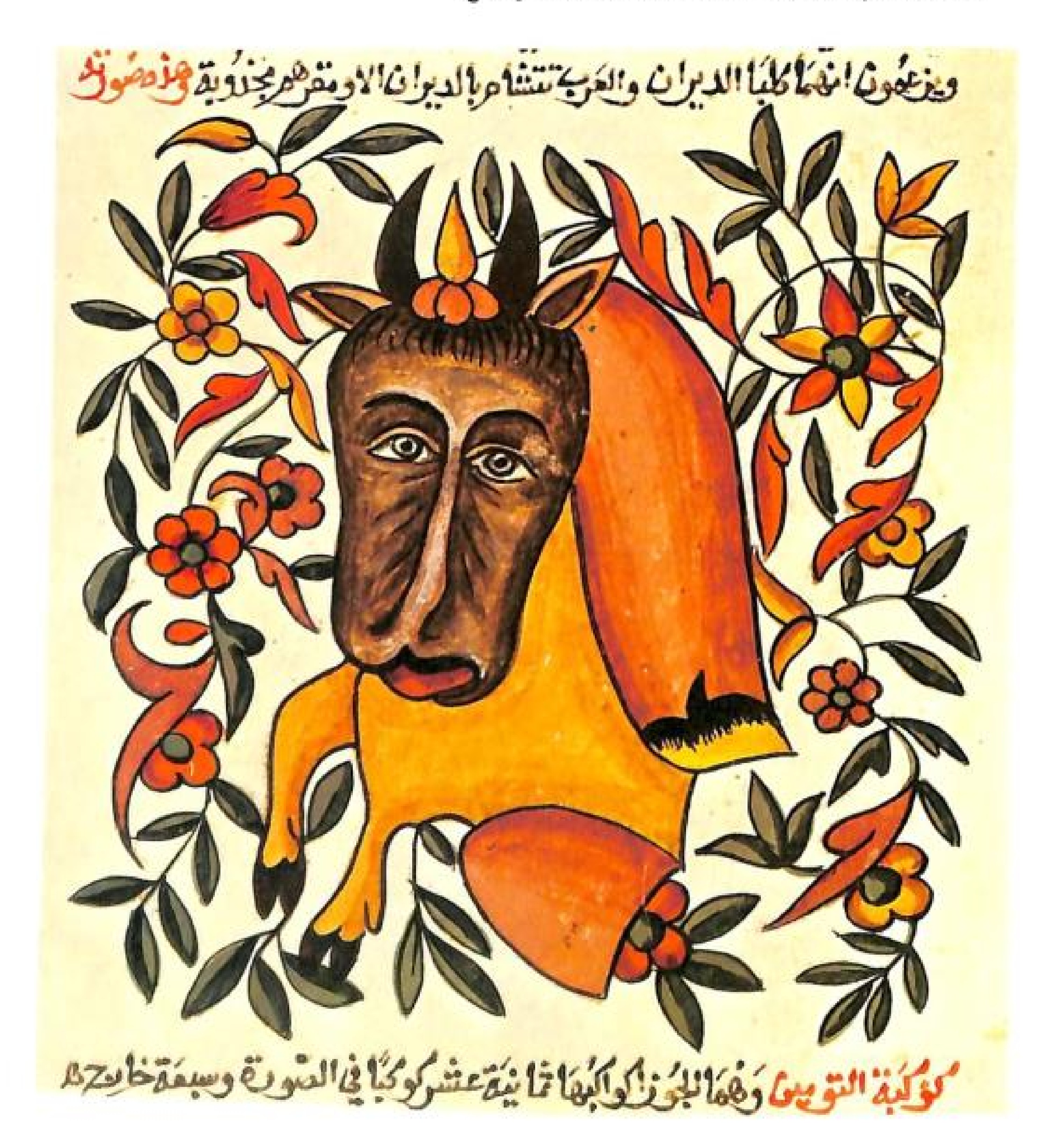
وبعد هذا الجهد الاخير اصبح فن التصوير العربي الاسلامي اما خاضعاً لاساليب غير عربية، او انه هبط الى ادنى مستوى فني. وهكذا وجدنا المؤلف الفارسي المعروف باسم «عجائب الخلق» المنسوب الى «الطوسى» (١٤٩) والذي نسخ سنة ١٣٨٨م للسلطان «احمد الجلائري» (١٥٠) قد وضع في اسلوب فارسي ظاهر (المكتبة الوطنية بباريس مادة فرس رقم ٣٣٢). وكذلك المخطوطات الجلائرية الاخرى تحمل ذات الاتجاه الى حد ابعد. والحقيقة ان المخطوطة الجلائرية الشهيرة باسم «خمسة» للخواجة «كرماني» (١٥١) والتي صورها «جنيد» (١٥٢) في «بغداد» سنة ١٣٩٦م كانت فارسية في روحها وتنفيذها تماما (المتحف البريطاني، اضافة ١٨ - ١١٣). ذلك لان اسلوبها ينبيء عن جوهر الطريقة الفارسية الناضجة التي عرفت في العهد

التيموري (لغرض الاطلاع على الرسوم انظر كتاب « باسيل غراي » عن « التصوير الايراني » ص ٤٦ ، ٤٧) . وهناك مخطوطة بغدادية ثانية ، وهي الاخيرة ، تعرف بمخطوطة « كتاب الخمسة » الذي وضعه « الجمالي » (١٥٣) سنة ١٤٦٥ م وهذه يمكن تمييزها تماماً عن فن التصوير عند الفرس (مكتبة الدائرة الهندسية : اخلاقيات رقم ١٢٨٤) .

والكتابان كلاهما يوضحان بان العراق فقد الان مقامه بصفة قاطعة كمركز لفن التصوير العربي . اما في عالم شـرقي البحر الابيض المتوسط ، وبعد ان انحطت القيمة الفنية لرسوم المنمنمات في ظل سـلطنة المماليك الثانية ، اي البرجية ، فقد حدث نوع من الانتعاش ، خلال القرن السـادس عشر . ولغرض التدليل على هذا الانتعاش توفر لدينا مؤلف عن وصف الكون غني جدا بالصور ، ومؤرخ في سـنة ١٣٦٣م وهو يدعى (قانون الدنيا وعجائبها) لمؤلفه « الشـيخ احمد المصري »

اللوح ص ١٨٠

من كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني . صورة برج الثور . القرن الثامن عشر الميلادي . على الاكثر المقياس (١٢٥×١٢٢ ملم) مادة عرب ٤٦٣ ورقة ٣٧ . المكتبة الوطنية في ميونخ .



(١٥٤) محفوظ الان في « متحف طوبقبو سرايي » باسطنبول (روان ١٦٣٨) . وصفحة عنوان هذا الكتاب ما تزال ذات اسلوب مملوكي . وهي تشير الى ان المخطوطة كانت قد انجزت في مصر ، او قد تكون ـ على اكثر احتمال ـ في سوريا ، اذا ما حكمنا على ذلك من الرسوم المعمارية الكثيرة . غير ان معظم المنمنمات في المخطوطة تكشف عن اساليب عربية وفارسية وتركية ، بينما يرى البعض منها يحمل حتى المظاهر الهندية والاوربية ايضا. والرسم النموذجي من هذه المخطوطة يتمثل في تركيب يمتد على صفحتين كل جزء منه يبين طبالا وزمارين فوق منظر لمخلوقات غريبة يفصلهم عنها جدار . فهذا الرسم يوضح احدى العقائد عن اسطورة « الاسكندر » والتي اشير اليها في القرآن الكريم (السورة ١٨ الايات ٩١ ـ ٩٨) (١٥٥) وطبقا لذلك فان « ياجوج » و« ماجوج » ، وهما شعبان شريران ، قد حبسا وراء سور منيع شاده احد الفاتحين العظام . ولذلك ستظل هذه الاقوام ـ الى ان ينفخ بالصور يوم الآخرة ـ ممنوعة من تدمير العالم . وكما يشير اليه الموضوع في اسفل الصفحة اليسرى فان التصوير يخلط بين هذا المفهوم لفلسفة الحشر والنشر ، وبين اعتبارات لمخلوقات غريبة اخرى . ذلك ان صورة الرجال ذوي السيقان الهزيلة الذين يمتطون اكتاف ضحايا من المسلمين المغامرين ، انما تمثل بالطبع شكلا مشهورا لحادثة في « رحلة السندباد » الخاصة ، لكنها مع ذلك ظهرت في كتاب « القزويني » « عجائب المخلوقات » ، وفي نصوص اخرى ، بل ان هناك سلسلة تصويرية اوسع تميز المخلوقات الغريبة التي تشاهد في القسم السفلي من ناحية اليمين حيث نرى رجالا برؤوس مزدوجة ، كما نشاهد رجلا بلا رأس وقد برز وجهه من بين كتفيه ، ورجالا من دون افواه ، وآخرين بآذان كبيرة . وكما اوضح « رودلف وتكور » فان هؤلاء الجبابرة لم يكونوا وحدهم الذين احتلوا الصفحات الاخيرة من كتاب « القزويني » « عجائب المخلوقات » حسب بل ان هذه المخلوقات منذ ان وصفها لاول مرة (كتسياس الكنيدوسي) في اوائل القرن الرابع ق. م. و « مغاستنيس » (سنة ٣٠٠ ق.م.) ، قد اصبحت من « عجائب الشرق » في مخطوطات عن الجغرافيا والعلوم الطبيعية ، وفي موسوعات وكتب عن الكون ، وفي الخرائط والمنحوتات الكنسية ايضا .

اللوح ص

ويشير انجاز هذا الرسم الممتد على صفحتين الى ان هذا التصوير ، مثل التصاوير الاخرى في نفس الكتاب قد تم انجازه بتوجيه قسري ، وهو يكشف في ذات الوقت عن قوة فطرية في التصميم ، وعن ازدراء بالتفاصيل غير الاساسية التي تفتن المشاهد العصري . ومع ذلك فحينما نقارنه مع التركيبات السابقة نلاحظ فيه بعض التغييرات الداخلية ظاهرة بجلاء . ذلك ان رسوم الاشخاص مسطحة تماما وقد ملئت خطوطها الاولية بلون أو اشكال مسطحة ويصعب وجود اي تداخل في الرسوم ، كما ان العناصر الفردية في ترتيبها الخالي من الفراغ وفي تحللها قد صيغت بشكل يجعلها اشبه بالرسم الزخرفي ، كما يجد المرء امثاله على قطعة من نسيج أو على صندوق مطلي . وقد تعزز هذا المظهر الزخرفي مرة اخرى باللوالب الحلزونية التي كانت تحتل كل فراغ موجود بين الرسوم ، في حين ان هذا المظهر يدلل على الخوف من الفراغ وهو الصفة المميزة لهذا الفن ، ويضفي على التصاوير صفة حيوية ايضا . وليس من شك في ان التركيب الانشائي العقلي ، والصفات الجسمانية للرسوم السابقة ، والتي هي اكثر نضوجا في تصاوير القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، قد اختفت ، او ان الاضطرار قد جعلها تصبح زخرفية خالصة وتستعمل لملء كل مكان فارغ كيما يزيد ذلك في مظهرها الفني الشعبي .

وبالمقارنة مع التأثيرات الكثيرة الواضحة في هذا النتاج الذي تحدثنا عنه الان ، فان الزخارف الجدارية المطلية من صالة الاستقبال في احد المنازل بمدينة « حلب » (سوريا) والتي يعود تاريخها الى سنة ١٦٠٣م (متحف الدولة في برلين) ، قد صيغت

كلها على النمط التركي الفارسي دون ان نجد فيها اي مظهر عربي قط . ولذلك فانها هنا تكون ذات اهمية خاصة من ناحية واحدة هي اظهارها الانتصار الكامل للفن الامبراطوري الجديد . كذلك تُظهر هذه الزخارف ان صاحب المنزل المسيحي قد اصر على ان تكون فيه موضوعات دينية مسيحية من امثال صور « العذراء والطفل » و « العشاء الاخير » و « رقصة سالومي » التي اضيفت الى الموضوعات الدنيوية . كذلك عولجت الموضوعات المسيحية ايضا في عدد من المخطوطات . كما وجدت مخطوطات وزخارف جدارية اخرى ذات اتجاه شعبي وهي تقربنا كثيرا من الفن الشعبي او الزخرفي الخالص حيث نرى في المصنوعات الخشبية المطلية في المنازل السورية التي تعود الى القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، استعارات من الفن الاوربي تم استعمالها وعلى الاخص في تصوير مداخل المدن .

ويمكن ان يُدرس تأثير الكثير من هذه الاتجاهات في نسخة من كتاب « عجائب المخلوقات » للقزويني تعود الى القرن الثامن عشر على اكثر احتمال ، وهي محفوظة في مكتبة الدولة في ميونيخ (فصل عرب ٤٦٣) ، فهذه النسخة مثال نموذجي للمجموعة التي حافظت ـ كمؤلفات علمية ـ باخلاص تام على النهج التصويري القديم . واحدى المنمنمات التي تمثل صورة « برج الثور » في الفلك يبدو عليها بانها لم تكن اعتيادية ومع ذلك فانها جاءت بشكل عرضي (الورقة ٢٧ من الجهة اليمنى) اذ انها تظهر لنا تصميما رمزيا في وسط ملون بغنى وذى اغصان مزهرة ، رسمت باسلوب ريفي قد يكون نتاج اية مجموعة من الفنون الشعبية . فبدلا من ان يشاهد الحيوان كلية ، كما هو الامر بالنسبة الى كثير من صور البروج الاسلامية الاخرى ، لا نرى هنا سوى الربع الامامي من الحيوان وما حوله حسب وذلك في مطابقة واضحة مع النهج الذي وجد في التصوير الاسلامي في مخطوطة يعود تاريخها الى سنة ١٠٠٩م هي كتاب « الصوفي » المعروف باسم « كتاب الكواكب الثابتة » المحفوظ في مكتبة بودليان (مجموعة مارش ١٤٤) . ولكن في الوقت الذي لا يزال فيه « الثور » حيوانا عنيفا ذا جسد هائل ، ورأس حسن التناسق ، وقرون طويلة . فاننا لا نراه هنا يشبه الحيوان الاصلي كثيرا بل كحيوان مجزء له سيقان جد قصيرة ، وقرون صغيرة تثير الشفقة ، واكثر من ذلك كله اهمية نجده برأس كبير ومشوه قليلا برزت منه عينان باكيتان تتطلعان الى اللامحدود . وهذا كله يثير انطباعا بالكآبة والغم ، ولو بدرجة بسيطة ، للعين العصرية التي تتذكر باستسلام لوحة « غورنيكا » للرسام بيكاسو (١٥٦) فهذه الصورة المشوهة المبتورة المحزنة يمكن ان تعتبر في الواقع رمزا للنهاية المحزنة التي انتهى اليها التصوير العربي .

اللوح ص ٨١

لماذا انقرض التصوير العربي قبل أوانه بفترة طويلة سبقت تلف الحرف العربية الاسلامية الاخرى ؟ هناك ثلاثة اسباب رئيسة يبدو انها كانت هي المسؤولة عن هذا التطور . واول هذه الاسباب أو العوامل هو تأثير السيطرة الاجنبية . ذلك لان مصر وسوريا في عهد المماليك كانتا تخضعان لسلاطين من الاتراك ، وتدار شؤونهما من قبل اتراك وامراء اجانب آخرين وكلهم كانوا ارقاء في الاصل ، وبعضهم يصعب عليه حتى التكلم باللغة العربية . وبالاضافة الى ذلك فان بعض المناظر المحددة لتنظيم البلاد تنظيما اقطاعيا قد لعبت دوراً اسليبا :ذلك لان الارض كانت تمنح لغرض العيش حسب ، ولان الامراء لم يكونوا يعيشون في مقاطعاتهم قط وانما في القاهرة او المراكز الادارية الاخرى . وكما اوضح « برنارد لويس » فان هذا النظام قد جعل قيام طبقة مستعربة من ملاك الاراضي الارستقراطيين امرا مستحيلا ، ولم ينتج قصورا من الطراز الذي كان شائعا في عهد الامويين يمنح الرسامين مجالات كبيرة لمزاولة فنهم . وفي خلال الفترة ذاتها كان العراق ـ ولم يكن في ذلك الوقت اكثر من اقليم على تخوم ايران حكمه المغول ثم الاتراك ـ مفصولا عن بقية العالم العربي . واخيرا فان الاقطار العربية الكبرى الثلاثة ، مصر وسوريا والعراق ، قد اصبحت تخضع

للسيطرة العثمانية التركية . وكانت مواقعها الاقليمية بين اراضي السلطنة الواسعة قد عجلت في عملية التدهور هذه منذ ان اخذت الاتجاهات الحضارية المختلفة تتطور في العاصمة الامبراطورية « اسطنبول » والتي اصبحت الان تفرض نفسها على التقاليد القديمة ، وشُرع يقتدى بها في كل مكان ، ولكن دون ان تنجم عنها فائدة ذات اسلوب جديد .

والعامل الثاني هو الانحطاط الاقتصادي والاجتماعي الشامل في سلطنة المماليك من القرن الرابع عشر ومـا بعده . وكان هذا الانحطاط يعود الى سـوء الحكم الاستبدادي ، وفساد الادارة وعدم كفاءتها ، والى السياسـات المالية والاحتكارية المدمرة ، واستغلال الطبقات العليا ، واخيرا الى التخلي عن « مصر » باعتبارها طريقا تجاريا الى الهند والشرق الاقصى ، بعد ان اكتشـف « فاسكودي غاما » الطريق حول رأس الرجاء الصالح » (١٥٧) .

والعامل الثالث هو انتصار المتمسكين باهداب الدين . وهذا العامل لا يعني ظهور موقف لا يحتمل فن الاشخاص حسب بل لا يحتمل حتى وجود الفن واي فن من هذه الشاكلة . فحين سئل الفقيه والمفكر الاسلامي الشهير جدا « الغزالي » (١٥٨) (الذي توفي في سنة ١١١١م) من قبل تلامذته في آخر فترة من حياته عن نوع العلوم التي ينصحهم بدراستها والعلوم التي ينبذونها ، اجابهم في رسالة : بان عليهم ان يشغلوا انفسهم بهذه الموضوعات التي يظنونها ذات قيمة ان كانوا يبغون الحياة لمدة اسبوع واحد حسـب . فهو لم يستبعد ، على وجه التحديد ، الطب والفلك والشعر وحدها بل واستبعد حتى علم اللاهوت العقائدي والقانون الكنسي ايضا . وكذلك نصحهم بان لا يصيبوا من هذه النعم الكثيرة في هذا العالم الا بالقدر الذي يحتاجون اليه ان كانوا يريدون الحياة لمدة سنة واحدة ليس الا . فمثل هذا الموقف قد يكون اسـتثنائيا في تقشفه وفي اتجاهه الى الاهتمام بالآخرة . لكن روح التمسـك الشكلي بالدين قد ادت بشكل عنيد الى القضاء على المبادرات الفردية ، والى تجميد الفعاليات الفكرية ، واخيرا الى الانحطاط الروحي . وهذا يعني من الناحية العملية الاعتماد بصفة خاصة على مناهج حسـنة التكوين مأمونة الاشـكال لاستبعاد المبادرات الجديدة والفردية . ولقد كان من المستطاع ان تستمر الفنون والحرف التقليدية التي تسـتخدم في المنازل ، وكذلك العروض الملكية الرسمية والمباني الدينية ، ولو في زي جد محدد ، غير انه لم يكن هنالك اي مجال فيما بعد لمزاولة النشاط المحظور في تصوير الاشخاص عن طريق تفضيله المشكوك فيه للابداع الفردي . ففي حقل الميدان العلمي والتقني وحده ، اصبح التصوير ذا فائدة معترف بها بطريقة محدودة استنتاجية شبه فنية .

وهذه التعليقات عن اسباب اندثار التصوير العربي قد اضفت على هذه الخاتمة نوعا من صفة اعلان مأتمي . ولما كان الامر كذلك فالظاهر اذن ان من المناسـب في هذه النقطة ان ننظر الى تطور هذا الفن من ناحية تفضيلية اسمى ، وان نرى فيما اذا كان مستطاعا ايجاد معنى للغرض وللوحدانية التي يمكن ان تثبت تاريخه . والمسألة هي : ان كل مـا هو ملائم في ذلك الانتاج الفني السابق للقرن الثاني عشر ، يبدو لاول وهلة وكأنه يختلف جد الاختلاف عن انتاج القرون المتأخرة .

وهناك محتوى داخلي معين في تاريخ التصوير العربي قد كشف عنه ذات السياق ، في بداية العصور الوسـطى وفي نهايتها ، يتألف من اسلوبين منفصلين . فهناك اسلوب حر حيوي وواقعي يؤدي ، بصفة مباشرة أو غير مباشرة ، الى الاشـكال التذكارية الهزيلة الحركة والمغلقة في الغالب . ويتضح هذا التحول اولا في التبدل من الفن الاموي الى الفن العباسـي ، واخيرا في الانتقال من الاساليب العباسية المتأخرة في العراق الى الاساليب المصرية والسورية في ظل المماليك . ولقد كان هذا الاستقطاب نتيجة لمـا ورثه الاسـلام من مبدئين فنيين متصارعين هما : قيم العالم الفني الكلاسيكي والعالم الشرقي . ففي بعض الاوقات كانت مطامح

السلطة والتبعية السياسية تملي الافضلية بشكل واحد من اشكال الفنون ، وفي اوقات اخرى ادى التكوين العقلي للطائفة المسيطرة التي كانت تمثل البلاط أو الطبقة الوسـطى الناهضة في المدن ، الى انتقاء خاص للتعبير الفني الملائم . غير ان هناك عنصراً كان متأصلاً في الفن حتى في مثل هذا التطور المزدوج لان التصوير العربي كان مشتقا الى مدى واسع من الفنون التصويرية الكلاسيكية المتأخرة . ومثل هـذا الاصل لا ينطبق على التصاميم التي كانت تحذو حذو النماذج الهلينية أو الرومانية أو البيزنطية حسب بل وحتى على النماذج ذات الصفات الشرقية البالغة الاهمية ونعني بها النماذج الساسانية ، لان هـذه كانت تمثل الفن الكلاسيكي المتأخر ولو انه ذو نشأة شرقية . ولقد استطاع هذا التراث القائم على اسس كلاسيكية ان يضمن الديمومة لبعض الاشكال التي كان التحوير المميز لطيات الملابس أو ايماءات الكلام فيها ، تمثل مظاهر ناطقة .

ويبدو ان وحدة التصوير العربي قد اشير اليها ايضا في ثلاثة مواضيع كبرى ، اثنان منها كانا شائعين في تاريخ التصوير الحافل بالنشاط ، في شكل تعبير حضاري ، في حين كان الموضوع الثالث يمثل تطوراً اساسياً وطبيعياً معاً . ويتعلق الموضوع الاول بالسلطة والحكم وكان هذا فيما سبق يمثل الفكرة الاساسية في الفن الاموي ، وظل موجوداً في صور الغرر المملوكية . وكان هذا الموضوع في دلالاته الفردية وفي تراكيبه التصويرية من العصر العباسي وما بعده يمثل في جوهره الاتجاه الفارسي السابق للاسلام ، لكنه كان ملائما تماماً لمجتمع العصور الوسطى الذي كان يحكمه غالباً حكام طغاة .

اما الموضوع الثاني فهو موضوع علمي ظهر هو الآخر خلال العصر الاموي فبرز في التصوير العلمي للسماء المرصعة بالنجوم في الغرفة المقببة للحمام الذي وجد في « قصير عمرة » ، ومن ثم في المخطوطات الفلكية خلال العصر العباسي ولا سيما مؤلفات « الصوفي » المصورة الى ان بلغ اوجه واشكاله الكثيرة التباين في كثير من الكتب المصورة التي زوقت خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وهـذا هو ما تبقى من النهج الكلاسيكي بصفة جوهرية وهو يعكس الانجاز الحضاري الرئيس الذي حققته الحضارة الاسلامية ونعني به نقل العلم الاغريقي بشكل فعال الى الغرب اللاتيني .

ويتحدث الموضوع الثالث عن نفسه بنفسه . ذلك لان صور الحيوانات الناطقة أو الاشخاص ربما كانت قد وجدت ، بشكل بدائي ، في المصورات الاولى لكتاب « كليلة ودمنة » المفقودة الان . ولكن بالنسبة الى الدور الاساسي والقوي جداً الذي لعبته اللغة في الحضارة العربية الاسلامية كان من الطبيعي ان تتطلب صفتها البارزة تعبيرا في ميدان التصوير ولا سيما عن طريق الاشـارات وهذا ينطبق بصفة خاصة على المنمنمات التي كانت تصاحب ذلك الانجاز الكبير البليغ الذي تمثله « مقامات الحريري » وحدها ، بل وعلى الكثير من الكتب العربية . ففي الفن الروماني قبلا ، كان حديث الفلاسفة والمستشارين واعضـاء مجلس الشيوخ يمثل في اشارات محددة ، وقـد اتبع المسيحيون هذه الرمزية في تصوير المعلم السيد المسيح أو القديسين المهللين لـه . وهكذا قامت لغة الاشارات الاسلامية على اساس سابقة كلاسيكية . وبالنظر الى سيطرة الاجانب على البلدان العربية فان هذا التمجيد المنظور للغة العربية لم يمكن التوصل اليه الا بعد ان اصبحت الطبقة المتوسطة في المدن العربية قادرة ومستعدة لاسـتخدام الفنانين في تزويق كتبها العظمى . وبذلك اعطت شكلا رمزيا خارجيا لما كانوا يعتبرونه انجازا حضاريا رفيع الشأن . وعلى الرغم من اصله الكلاسيكي فان تأدية الكلام كان يمثل موضوعاً عربياً ، دون منازع ، في التصوير العربي . وعلى هذا ففي الوقت الذي يعجب فيه الغربي حين يجد هذه المنمنمات تحتوي بشكل دائم وواضح مناظر لاشخاص يتحدثون أو حتى حيوانات ناطقة ، فان وفرة هذه الرسوم والعلاقات التي تثيرها تكشف عن اهميتها الخاصة . ولم يكن تسلسل الاسـاليب والموضوعات الكبرى يدلل على الانسجام الداخلي للتصوير

العربي حسب ، ولا سيما على التشابك بين بداية العصور الوسطى ونهايتها ، بل دلل على ذلك ايضا ما يمكن ان ندعوه بالغرض من هـذا الفن ومن هدفه النهائي . فحين كان الفنان الاموي يؤدي موضوعاته كان يعبر عن السلطة العالمية لاسياده الخلفاء ، وعن « دار الاسلام » . ولذلك كانت الصور التي يرسمها تعابير رمزية لعقيدة سياسية . وحين اصبح الفنان بعد ذلك في القرن الثالث عشر يصور كتبا مخطوطة عديدة وغنية ، اكثرها شيوعاً تلك الكتب التي كانت تتناول الكون برمته ، فانه لم يكن لينتج صور النجوم والحيوانات والنباتات وحدها ، بل كان ـ كما اوضحته النصوص المصاحبة لها ـ يفرض بشكل رمزي ، السيادة التي يحاولها الباحث في العالم المادي . وقد اصبحت لهذه السيادة الآن قاعدة علمية نتيجة للاعتراف بها أو لتطبيقها بصفة عملية .

وفي الامثلة الاولى والاخيرة معا كانت الرسوم تعكس نظرة واسعة ومتخيلة ذهنيا للامور الدنيوية . فقد استخدم احد المثالين دولة مسيطرة تعمل عن طريق الفتوحات العالمية الواسعة ، بينما استخدم المثال الثاني الرجال المحترفين الذين كانوا جزءاً من طبقة «وسطى» تدعمها التجارة العالمية من الناحية الاقتصادية .

وبخلاف ذلك فحين كان الخلفاء العباسيون وغيرهم من الحكام المتأخرين يعهدون الى رساميهم بمهمة زخرفة قصورهم ، فان قصدهم من وراء ذلك يختلف تمام الاختلاف . فهم بتصويرهم التسليات الملكية كانوا يصورون ، بصفة رمزية ، الحياة المترفة في البلاط وامتيازات التاج ايضا . وكانت هذه التسليات في معظمها حسية ، وكان البعض منها ، كالصيد مثلا ، ذا طبيعة بدنية ايضا . ولكن في الوقت الذي كان فيه مثل هذا التصوير يبرز جرأة الحاكم التي لا تبارى في الالعاب ، فان تلك لم تكن لها اية اهمية عالمية . وفي الاخير اخذت الطبقة المتوسطة هي الاخرى تبدي رغبتها في تصوير اشكال متعها وتسلياتها . وكانت بعض هـذه المتع حسية ايضا . غير ان المشاركة المهمة اصبحت الان ، كما اوضحنا ذلك ، ذات اساس فكري . فهنا نجد للمرة الثانية ان التصوير كان رمزيا الى حد كبير لانه ظل قائما الى ابعد مما تظهره الصورة الحقيقية . ذلك لان طبيعة الشعر المعقدة لا يمكن تصويرها ، ومع هذا امكن التعبير عنها ضمنياً . فقد احتيج الى الايماءات الكلامية كيما يرمز بها الى لغة الشاعر . ذلك لان « القصة » المجردة لا تكفي الا لذي العقل الساذج .

ومن ثم نجد في وظيفة الفن ذاتها موازنة اخرى بين بداية العصور الوسطى ونهايتها : فمن ناحية ينطبق هذا على الاغراض الكبرى للمناخ العام . ومن الناحية الثانية ينطبق على اشكال الاستمتاع المختلفة في الحياة الخاصة . وعلى هذا المستوى من التحليل لم يكن التصوير العربي مجرد مرآة للحضارة . ولا صورة ذاتية للاسلام الذي ظهر في العصور الوسطى ، حسب بل انه استوعب مفاهيم اوسع نطاقا . اذ كانت له وظيفة رمزية .

وتتحدث والمظاهر الجمالية للتصوير العربي ايضـا هي الاخرى عن تجانسـها ، وهذا التجانس قائم على الرغم من وجود العناصر غير المتكاملة . والتناقضات الطارئة في اتجاه الاسلوب . فبالنسبة الى المشاهد العصري هناك الكثير من المميزات الجلية . فهناك احساس قوي بالتركيب الذي كان ينظم بصفة زخرفية اشكالا مؤثرة تتجمع فيها مختلف الاجزاء ببساطة ، وان كانت في الغالب تعوزهـا خدعة التأطير المحدودة . وكانت الالوان المستعملة قوية ولو انها ذات درجات محدودة . ولم يكن الفنانون يجهلون التعبير عن البعد الثالث الذي كان يحصر في نطاق ضيق عادة ، في حين كانت الاشارات الى البيئة محدودة العدد بالاحرى وغالبا ماترسم بشكل محور باستثناء اربع مخطوطات اخرى واضحة . فالرسوم البشرية لا شكل لها بالاحرى ، وهي بتكوينها الجسماني تكاد لايحس بها تحت الاردية الفضفاضة . غير ان التأكيد تركز على الوجوه وان كانت تظهر اشكالا ليست لاشخاص حقيقيين ، كما تركز

الاهتمام الكبير في رسم الصور البشرية على العيون واللحى والايدي . اما صور الاشكال الحيوانية فانها تكشف عن استيعاب حسن للمظاهر المهمة لكل واحد منها سواء ظهر في نقول واقعيـة أو محورة . وفي الوقت ذاته يبرز الابتعاد عن الطبيعة في معالجة رسـوم النباتات والمناظر البرية التي غالبا ما تكون مجرد رموز محورة . وتظل كل هذه المظـاهر راسخة بشكل ملموس عبر القرون . وقد كان هذا النوع من التصوير يمارس في مناطق شاسعة .

بعد ان عددنا كل الصفات المميزة للتصوير العربي نرى من الضروري مع ذلك ان نبدي شيئا من الملاحظة عن ابعاده . فهذه المظاهر السلبية مسألة تعود الى الصورة ايضا ، ولا يمكن القطع بحكم نهائي فيها دون الالمام بها . والواقع ان هذه الابعاد قد تربك ذهن القارىء . فهذا الفن بطبيعته التامة لم تكن له اية وظيفة دينية . فهو لم يستعمل للملاحم ، ولا للشعر الدرامي ، كما هو الامر بالنسبة الى العالم البيزنطي المعاصر ، وذلك لسبب بسيط هو : ان الاشكال الادبية هذه لم تكن قد وجدت في الاسـلام ، اذا لم نأخذ الفنون المسرحية الشعبية بعين الاعتبار ، وكذلك لم يكن من المعتاد تصوير الوقائع التاريخية والاسـاطير أو القصص الرمزية ، وهذا لم يعط اي تعبير للاحاسيس الغنائية أو التخيلية . ولذلك فليست هناك صور شخصية . والجسـم البشـــري ـ وهو اساس الفن الكلاسيكي ـ لم يكن له اي تقييم ، ولم تلعب المرأة سوى دور ضئيل . واخيرا كان يصعب وجود اي انعكاس للجمال النقي الذي نجده في الفنون الزخرفية المعاصرة . واذن الا يثير هذا الامر دهشـة المرء حين يعلم بان التصوير العربي ، بكل حدوده ، هو ، بعد كل ذلك ، تصوير ضئيل الاهمية ؟ وبمعنى آخر هل يعتبر المرء هـــذا التصوير مجرد فن ناقص ؟ هنا سـوف تتحدث الرسوم عن نفسها بنفسـها ونحن لا نسـتطيع سوى ان نؤيد كل ما يقال عنها وان نقول بان الفنان ، بالطريقة المهيأة التي استطاع بها ان يترجم الموضوعات الملكية والسياسية والعلمية والشعرية الى اشكال مرئية ، وبمهارته في استيعاب العناصر الاجنبية وفي قدرته على تأليف الصور الاخاذة ـ والبعض منها لايمكن نسيانه قط ـ وفوق كل شي في رغبته لان يفعل ذلك تحت انظار من ينكرون محاسنه الروحية بل وحتى في الادانة الازلية ، ان الفنان في هذا كله لم يكن له سوى قلة من النظراء . والشيء المحقق هو ان الفنان كان يبذل كل ما في وسعه ولذلك تركت اعماله لنا ، حتى في العدد المحدود الذي بقي منها ، اصدق واوضح مرآة لتلك الحضارة الزاهرة التي انقضت منذ عهد بعيد .



ملحق — شروح وتعليقات المترجمين

المراجع — فهرس المخطوطات

فهرس الالواح التصويرية - محتويات الكتاب

الفهرس العام











٥



٦

ملحق

١ــ تحاكي الغناء رسم معطوب الأركان و الأصل في الجدار الرئيسي (الجنوبي) المحوة الوسطة في صالة الاستقبال ٧٢٤ــ٧٤٣م قصير عمرة (الأردن) صنعت النسخة في ١٩٠١ عن يد مليش

٢ــ موقع الغناء بعازفين تحاكي الغناء رسم معطوب الأصل في الجدار الغربي من صالة الاستقبال ٧٢٤ـ٧٤٣م قصير عمرة (الأردن) صنعت النسخة سنة ١٩٠١ عن يد مليش

٣ــ الطير معقص قبة مزينة بزخرف في مسرح الحمام ٧٢٤ـ٧٤٣م قصير عمرة (الأردن)

٤ــ ... بزخرف في الموسيقية معقص قبة مزينة بزخرف في مسرح الحمام ٧٢٤ـ٧٤٣م قصير عمرة (الأردن)

٥ــ كاهن ؟ اواسط القرن التاسع الميلادي رسم على جرة شراب في قصر الجوسق سامراء (العراق) اعاد تركيبه ارنست هرتسفلد

٦ــ راقصتان ٨٣٦ـ٨٣٩ رسم جداري في غرفة الحرم الملكية في قصر الجوسق الملك للخليفة المعتصم سامراء (العراق) اعيد تركيبه من قبل ارنست هرتسفلد

٧ــ خصوصيات الأسماء ... الاموي ... صورة القدوة ... (فلسطين) ١٩٤٥م مقاس الصفحة ٢٦٤×٢١٥ سم المتحف العراقي ... القاهرة



٧



شروح وتعليقات المترجمين

(١) ص (١١) البيروني : ابو الريحان محمد بن احمد البيروني العالم الرياضي الشهير ولد في مدينة خوارزم سنة ٩٧٣م وتوفي فيها سنة ١٠٤٨م عالم جبار متبحر اشتهر في كثير من العلوم وفاق علماء عصره فيها حتى قال عنه العالم الانكليزي «سخاو» «ان البيروني اعظم عقلية في التأريخ».

كانت له اكتشافات نادرة في الرياضيات والتأريخ رحل الى الهند وطاف بها ومكث فيها اربعين سنة فاصبح من اوسع العلماء اطلاعا على احوالها. وضع الكثير من الجداول الفلكية الدقيقة قال عنه (سمث) مؤلف كتاب «تأريخ الرياضيات» «ان البيروني من ألمع علماء زمانه في الرياضيات» جمع بين الفلسفة والرياضيات والفلك والجغرافية. كان يحسن السريانية والفارسية والعبرية والسنسكريتية الى جانب العربية. له جولات وتجارب في علوم الميكانيك واحتساب قطر الارض وحساب الوزن النوعي للعناصر المركبة. وضع اكثر من مائة وعشرين كتاباً ورسالة من اشهرها «الآثار الباقية عن القرون الخالية» و «تأريخ الهند» ترجمها «سخاو» الى الانكليزية سنة ١٨٧٩م.

(٢) ص (١١) خوارزم : مدينة كبيرة وشهيرة من مدن التركستان افتتحها المسلمون في عهد الخليفة الاموي الوليد بن عبد الملك، وقد اشتهر عدد كبير من رجالها بالعلم والادب منهم العالم الرياضي الكبير محمد بن موسى الخوارزمي. وقد هاجم الاتراك المدينة سنة ٦١٨هـ وخربوها وتركوها تلالا بعد أن قتلوا أهلها.

(٣) ص (١٢) «دار الاسلام» هذا اصطلاح اطلقه علماء المسلمين ومؤرخوهم على الدولة الاسلامية وهو يشمل كل البقاع التي دخلها الاسلام لافرق في ذلك ان كانت في آسيا ام افريقيا ام اوربا.

(٤) ص (١٢) الساسانيون : سلالة فارسية حكمت بلاد فارس حوالي اربعمائة عام واستولت على العراق، ومن اشهر ملوكها اردشير الاول الذي حكم في الفترة ما بين سنة ٢٢٦ــ٢٤١م، وسابور الأول، وسابور الثاني وبهرام الخامس واخرهم خسرو الثاني الذي حكم في الفترة ٥٩٠ــ٦٢٨م.

(٥) ص (١٢) السورة الخامسة في القرآن الكريم هي سورة الانعام والآية ٩٢ من هذه السورة تقول «ومن اظلم ممن افترى على الله كذباً، او قال اوحي الي ولم يوح اليه شيء، ومن قال سانزل مثل ما انزل الله».

(٦) ص (١٣) روي عن عائشة زوج الرسول (ص) : أنها قالت واعد رسول الله صلى الله عليه وسلم جبريل عليه السلام في ساعة يأتيه فيها فجاءت تلك الساعة ولم يأته وفي يده عصا فألقاها من يده وقال ما يخلف الله وعده ولا رسله ثم التفت فاذا جرو كلب تحت سريره فقال يا عائشة متى دخل هذا الكلب ههنا فقالت والله ما دريت فأمر به فأخرج فجاء جبريل فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم واعدتني فجلست لك ولم تأت فقال منعني الكلب الذي في بيتك إنا لا ندخل بيتاً فيه كلب ولا صورة. (صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ، ص ٨١ ، الطبعة الاولى ١٩٣٠ ، المطبعة المصرية بالازهر. وانظر ايضا : لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تصاوير ، في فتح الباري شرح صحيح البخاري ، ج ١٠ ، ص ٣٢٠ ، الطبعة الاولى ، بولاق ، ١٣٠١هـ). وقال النووي عن هذا الحديث : قال العلماء سبب امتناعهم من بيت فيه صورة كونها معصية فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وبعضها في صورة ما يعبد من دون الله تعالى وسبب امتناعهم عن بيت فيه كلب كثرة اكله النجاسات ولان بعضها يسمى شيطانا كما جاء به الحديث والملائكة ضد الشياطين ولقبح رائحة الكلب والملائكة تكره الرائحة القبيحة ولانها منهى عن اتخاذها فعوقب متخدها بحرمانه دخول الملائكة بيته وصلاتها فيه واستغفارها له وتبريكها عليه وفي بيته ودفعها اذى الشيطان واما هؤلاء الملائكة الذين لا يدخلون بيتاً فيه كلب او صورة فهم ملائكة يطوفون بالرحمة والتبريك والاستغفار وأما الحفظة فيدخلون في كل بيت ولا يفارقون بني آدم في

كل حال لانهم مأمورون باحصاء اعمالهم وكتابتها قال الخطابي وانما لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب او صورة مما يحرم اقتناؤه من الكلاب والصور ، فاما ما ليس بحرام من كلب الصيد والزرع والماشية والصورة التي تمتهن في البساط والوسادة وغيرهما يمتنع دخول الملائكة بسببه . واشار القاضي الى نحو ما قاله الخطابي والاظهر انه عام في كل كلب وكل صورة وانهم يمتنعون من الجميع لاطلاق الاحاديث ولان الجرو الذي كان في بيت النبي صلى الله عليه وسلم تحت السرير كان له فيه عذر ظاهر فانه لم يعلم به ومع هذا امتنع جبريل صلى الله عليه وسلم من دخول البيت وعلل بالجرو فلو كان العذر في وجود الصورة والكلب لا يمنعهم لم يمتنع جبريل والله اعلم . (صحيح مسلم بشرح النووي، ج ١٤ ، ص ٨٤، المطبعة المصرية بالازهر ، ١٩٣٠ .

(٧) ص (١٣) ورد ذلك في كلام عون‌الله ابي جحيفة عن ايه : « انه اشترى غلاماً حجاماً فأمر بحجامته فكسرت فسألته عن ذلك فقال ان النبي صلى الله عليه وسلم نهى عن ثمن الدم وثمن الكلب وثمن كسب البغي ولعن آكل الربا وموكله والواشمة والمتوشمة (لان ذلك من عمل الجاهلية وفيه تغيير لخلق الله) والمصور (للحيوان) ؟ ! .

(انظر ارشاد الساري لشرح صحيح البخاري ، ج ٨ ص ٤٨٥ ــ ٤٨٦ ، الطبعة السابعة ، بولاق ، ج ١٣٢) .

(٨) ص (١٣) لقد افتى الفقهاء بشأن المادة التي تنقش عليها الصورة وثبتوا الموقف من صانع الصورة ومستعمل الآلة او الاداة التي عليها الصورة . ولكن الفقهاء لم يتفقوا تماماً حول ذلك وتعتمد فتاواهم هذه على حديث روته عائشة (رض) زوج الرسول وهو : « أنها نصبت ستراً فيه تصاوير فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم فنزعه فقطعته وسادتين . وقد اعتبر الامام النووي صناعة الصورة محرمة بغض النظر عن المادة التي تصنع منها او تنقش عليها فقال : « وسواء صنعه بما يمتهن او بغيره فصنعته حرام بكل حال لان فيه مضاهاة لخلق الله تعالى » . واما استعمال المادة التي عليها صور فان الامام النووي يجيز ذلك في الافرشة المتهنة فيقول : « واما اتخاذ المصور فيه صورة حيوان فان كان معلقاً في حائط او ثوبا ملبوسا أو عمامة ونحو ذلك مما لا يعد ممتهناً فهو حرام وان كان في بساط يداس ومخدة ووسادة ونحوها مما يمتهن فليس بحرام . » (صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ، ص ٨١) . ويذكر ذلك ابن النووي عندما يتكلم على اتخاذ ما فيه الصورة : « قال ابن العربي حاصل ما في اتخاذ الصور انها ان كانت ذات اجسام حرم بالاجماع وان كانت رقماً فاربعة اقوال الاول يجوز مطلقا على ظاهر قوله في حديث الباب إلا رقما في ثوب . الثاني المنع مطلقا حتى الرقم . الثالث ان كانت الصور باقية الهيئة قائمة الشكل حرم وان قطعت الرأس او تفرقت الاجزاء جاز قال وهذا هو الاصح . الرابع ان كان مما يمتهن جاز وان كان معلقا لم يجز » .

(فتح الباري ، ج ١٠ ، ص ٣٢٨ .

(٩) ص (١٣) افتى الامام النووي بالنسبة الى المحرم والجائز من التصاوير قال : « قال اصحابنا وغيرهم من العلماء تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم وهو من الكبائر لانه متوعد عليه بهذا الوعيد الشديد المذكور في الاحاديث وسواء صنعه بما يمتهن او بغيره فصنعته حرام بكل حال لان فيه مضاهاة لخلق الله تعالى وسواء ما كان في ثوب أو بساط او درهم او دينار او فلس او اناء او حائط او غيرها . واما تصوير صورة الشجر ورحال الابل وغير ذلك مما ليس فيه صورة حيوان فليس بحرام هذا حكم نفس التصوير . . . (صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ، ص ٨١) . وفتوى الامام النووي هذه قائمة على حديث اورده عبدالله بن عباس عم الرسول (ص) عندما سأله مصور يعمل التماثيل وهي مصدر رزقه الوحيد . فذكر عبدالله بن عباس للمصور ان تصاوير ذوات الارواح محرمة واما تصاوير الاشجار والجبال ورحال الابل فجائز .

وجاء الحديث بهذه الصورة : جاء رجل الى ابن عباس فقال : يا ابن عباس ، اني رجل اصور هذه الصور ، واصنع هذه الصور ، فأفتني فيها ؟ قال : ادن مني ، فدنا منه حتى وضع يده على راسه . قال : انبئك بما سمعت من رسول الله (ص) ، سمعت رسول الله (ص) يقول : كل مصور في النار ، يجعل له بكل صورة صورها نفسٌ تعذبه في جهنم ، فان كنت لابد فاعلاً فاصنع الشجر وما لا نفس له . (انظر احمد بن حنبل ، المسند ، ج ٤ ص ٢٨٠٩) .

(١٠) ص (١٣) ورد ذلك في كلام لعبدالله بن عباس بالصورة الاتية : أن المسور بن مخرمة دخل على ابن عباس يعوده من وجع ، وعليه برد استبرق ، فقال : يا ابا عباس ما هذا الثوب ؟ قال : وما هو ؟ قال الاستبرق ، قال : والله ما علمت به ، وما اظن النبي (ص) نهى عن هذا حين نهى عنه إلا للتجبر والتكبر ، ولسنا بحمد الله كذلك ، قال : فما هذه التصاوير في الكانون ؟ قال : الا ترى قد احرقناها بالنار ؟ فلما خرج المسور قال : انزعوا هذا الثوب عني ، واقطعوا رؤوس هذه التماثيل ، قالوا : يا ابا عباس ، لو ذهبت بها الى السوق كان انفق لها مع الرأس قال : لا ، فأمر بقطع رؤوسها . » (احمد بن حنبل ، المسند ، ج ٤ . ص ٢٩٣٢ . دار المعارف ، مصر ١٩٥٠ .

(١١) ص (١٣) وردت احاديث وفتاوى عن مالك الصورة ومستعملها وان عذابه يوم القيامة لا يقل عن عذاب المصور . ونورد هنا حديثا واحدا مع الفتوى المستندة عليه . ورد ذلك على لسان عائشة (رض) زوج الرسول (ص) قالت : « قدم النبي (ص) من سفر وعلقت درنوكا فيه تماثيل فامرني ان انزعه فنزعته . » قال النووي : « تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم واما اتخاذه فان كان معلقاً على حائط سواء كان له ظل ام لا او ثوباً ملبوساً او عمامة او نحو ذلك فهو حرام ، واما الوسادة ونحوها مما يمتهن فليس بحرام . . . » (انظر ارشاد الساري لشرح صحيح البخاري ، ج ٨ ص ٤٨٢ ، الطبعة السابعة ، بولاق ، ١٣٢٦ هـ .

(١٢) ص (١٣) فهم المؤلف خطأ من كلمة « مصور » ان المقصود بها الشخص الذي يرسم الصور اي الرسام او المزوق في حين ان معنى هذه الكلمة ، وهي من اسماء الله الحسنى ، هو « الصانع » و « الخالق » لان كلمة « صورة » تعني « الشكل » و « النوع » و « الصفة » كما ورد ذلك في القاموس المحيط للفيروزابادي .

(١٣) ص (١٣) الحديث النبوي : من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة ان ينفخ فيها الروح وليس بنافخ . هو امر تعجيز ويستفاد منه صفة تعذيب المصور وهو ان يكلف بنفخ الروح في الصورة التي صورها وهو لا يقدر على ذلك فيستمر تعذيبه . (فتح الباري ، ج ١٠ ص ٣٢٣ .

(١٤) ص (١٣) لقد حاول بعض الفقهاء والعلماء تفسير قضية تحريم وكراهية التصاوير بانها ليست من الضروريات بل الكماليات التي يستطيع ان يعيش الانسان بدونها . كما قالوا ان فيها مضيعة للوقت وانها تلهي الانسان وتصرفه عن التفكير في الخالق وشؤون الآخرة . وهذه التفاسير قائمة بين الحديث النبوي الشريف الذي روته عائشة (رض) . وهو ان عائشة قالت : « كان لنا ستر فيه تمثالُ طائر وكان الداخل اذا دخل استقبله فقال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم حولي هذا فاني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا » . (انظر ، صحيح مسلم بشرح النووي ، ج ١٤ ، ص ٨٧) .

(١٥) ص (١٣) « سفر الخروج » واحد من الاسفار الخمسه التي تتألف منها « التوراة » وهذه الاسفار تعرف باسم « اسفار النبي موسى » وهي سفر الخليقة ، وسفر الخروج ، وسفر الاخبار ، وسفر العدد ، وسفر التثنية .

(١٦) ص (١٤) افتى بذلك العالم النحوي الحسن بن احمد بن عبدالغفار بن محمد بن سليمان ، المعروف بابي علي الفارسي ، النحوي ، المتوفي في بغداد ٣٧٧ هـ/٩٨٧م . وقال ابو علي الفارسي رأيه في قضية المحرم من التصاوير عندما فسر الاية « ٥١ » من سورة البقرة وما بعدها وهذا قوله : فأما قوله : « ثم اتخذتم العجل من بعده » وقوله « باتخاذكم العجل » ، « اتخذوه وكانوا ظالمين » ، « واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلاً » ، فالتقدير في ذلك كله : اتخذوه إلهاً ، فحذف المفعول الثاني ، . . . . ، كقوله : « إن الذين اتخذوا العجل سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » . (الاعراف ، ٥٢) : ومن صاغ عجلاً او نجره او عمله بضرب من الاعمال لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين . فاذا كان كذلك علم أنه على ما وصفنا من ارادة المفعول الثاني المحذوف في هذه الآية . فان قال قائل : فقد جاء في الحديث : « يُعذب المصّورون يوم القيامة » ، وفي الحديث « فيقال لهم أحيوا ما خلقتم » ، قيل « يعذب المصورون » يكون على من صور

الله تصوير الاجسام . واما الزيادة فمن اخبار الاحاد التي لا توجب العلم ، فلا يُقدح لذلك في الاجماع على ما ذكرنا . [انظر بشر فارس ، سر الزخرفة الاسلامية ، ص ٣٢ـ٣٣ ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

(١٧) ص (١٤) جاء هذا التقييم في مقدمة البوم رسم صورة المزوق المشهور «بهزاد» . وكتب هذه المقدمة المؤرخ الفارسي المشهور خوا ندامير ، الذي ولد سنة ١٤٧٥م . (انظر T. Arnold, Painting in Islam, P. P. 34—37, Oxford 1228) .

(١٨) ص (١٤) روت المصادر الادبية روايات عن مشاهير الحمامات في بغداد ودمشق وغيرها من المدن الاسلامية ووصفت ما كانت تزين به تلك الحمامات من تصاوير مبهجة مفرحة للنفس . (انظر احمد تيمور وزكي محمد حسن ، التصوير عند العرب ، ص ١٩ــ١١ ، القاهرة ، ١٩٤٢ ، وتم العثور على بعض تصاوير تزين جدران حمام في مدينة الفسـطاط ، وتعود في تاريخها الى العصر الفاطمي ، (انظر احمد تيمور وزكي محمد حسن ، المصدر السابق ، ص ١٥٢ــ١٥٣) .

وخير ما يمثل تصاوير الحمام واهميتها ما جاء في كتاب « مطالع البدور في منازل السرور » ، لعلاء الدين علي بن عبدالله البهائي الغزولي ، حيث اورد الكلام الثاني المقتبس من كتاب اخر : « وتفكر في كون الحكماء المتقدمين الذين استخرجوا الحمام على ذكر في مدد من السنين ، نظروا وعملوا وتيقنوا أن الانسان إذا دخلها تحلل من قبواه شيء كثير . فاتفقوا بحكمتهم وجالوا بفكرتهم واستخرجوا بعقولهم مـا يجبر ذلك سريعاً . فقرروا أن يرسموا صوراً باصباغ حسنة ، يوجب النظرُ اليها زيادة القوى والارواح . وقسموا ذلك التصوير ثلاثة اقسام وذلك انهـم علموا أن ارواح البدن ثلاثة اصناف : الحيوانية ، والنفسانية ، والطبيعية . فجعلوا كل قسم من التصوير سبباً لتقوية قوة من القوى المذكورة والزيادة فيها : أما الحيوانية فالقتال والحرب والملحمة . وأما القوة النفسانية فالعشق والتفكر في العاشق والمعشوقة ، واما القوة الطبيعية فالبساتين وصور الاشجار والاثمار والاطيار وما اشـبه ذلك . ولهذا السبب اذا سألت المصور عن تصوير الحمام . يذكر لك هذه الصفات ولا يعلم لها تعليلاً ، وصارت جزءاً من اجزاء الحمام الفاضل . وما سبب عدم معرفته بذلك إلا بُعد السنين وتقادم العهد فما خلق شيء سدى وما جُعل شيء هدراً . انظر بشر فارس ، سر الزخرفة الاسلاميه ، ص ٤١) .

(١٩) ص (١٥) ابن خلدون من اشهر علماء العرب في التأريخ وعلم الاجتماع وهو مكتشف علم الاجتماع ، ونظرية المادية التاريخية قبل ان يدعي الاوربيون اكتشافهم لهذين العلمين بقرون عديدة . ولد في تونس سنة ١٣٣٢م ، وحذق علوم اللغة والادب والتأريخ واستوزره احد ملوك « الموحدين » ورحل الى الحجاز ثم عاد الى مصر واستقر فيها الى ان وافته منيته هناك سنة ١٤٠٦م نكب بعد وصوله الى مصر بغرق افراد عائلته في البحر وهم في طريقهم اليه في القاهرة . اشتهر بالمقدمة التي وضعها لتأريخه المطول المعروف باسم « ديوان العبر » . وقد ترجمت هذه المقدمة الى معظم لغات الدنيـا ووضعت الدراسات المسهبة عنها بمختلف اللغات وخير من كتب عنها بالعربية هو ساطع الحصري في كتابه (دراسات في مقدمة ابن خلدون) .

(٢٠) ص (١٥) وقع المؤلف هنا في خطأ كبير اذ نسب الى ابن خلدون قوله بان الرسول (ص) قد وجه اللوم الى ارباب الحكم في الدولة الاسلامية لانهماكهم بالثراء والاستمتاع باللهو . والحقيقة ان (ابن خلدون) لم يذكر اسم الرسول لا صراحة ولا ضمناً في هذا الموضع لكنه اورد هو نفسه تحليله الرائع لاوضاع الامم الغالبة فقال في « المقدمة » « ان الامة اذا تغلبت وملكت ما بايدي اهل الملك قبلها ، كثر رياشـها ونعمتها ، فتكثر عوائدهم ، ويتجاوزون ضرورات العيش وخشونته الى نوافله ورقته وزينته ، ويذهبون الى اتباع من قبلهم في عوائدهم واحوالهم ، وتصير تلك النوافل عوائد ضرورية في تحصيلها ، وينزعون مع ذلك الى رقة الاحوال في المطاعم والملابس والآنية ، ويتفاخرون في ذلك ، ويفاخرون فيـه غيرهم من الامم في اكل الطيب ولبس الانيق وركوب الفاره » .

(٢١) ص (١٥) تدل الاشارات التاريخية والامثلة المتبقية ان العرب المسلمين هم الذين ابتكروا اضافة صور مخلوقات حية الى رسوم الالات والادوات المختلفة . واقدم الامثلة على ذلك قصة الساعة التي اهداها هارون الرشيد ، الخليفة العباسي الشهير ، الى شارلمان ملك فرنسا وكان

مؤشر تلك الساعة عبارة عن فارس . وقد نالت الساعة اعجاب رجال البلاط والحاشية . , Isa Salman The Mesopotamean School
of Minature Painting PP. 278 - 282 .

(٢٢) ص (١٥) في اواخر ايام الخلافة العباسية التي ظهرت فيها البدع الكثيرة ازداد تشدد رجال الدين في محاربة كل التجديدات التي ظهرت في عصور ازدهار الخلافة العباسية فعاد التصوير يعتبر محرما بكل اشكاله ولا سيما صور ذوات الارواح .

(٢٣) ص (١٦) لقد تم تشويه مجاميع من المنمنمات وتركز التشويه على الوجوه . وفسر العلماء هذه الظاهرة بان تشويه وجه الصورة يبعدها عن المشابهة مع ما تمثله . وهذا الامر تابع من الاعتقاد ان عمل الرسوم او التصاوير فيه مضاهاة لخلق الله ولذلك فان تشويه الصورة يبعدها عن المشابهة او المضاهاة . وهناك من يعتقد ان هذه التصاوير لا يمكن ان تكون بدون علاقة مع المخلوق المصور وهي بهذا جزء منه ويمكن ان تمارس عليها اعمال السحر والاذى وغيرها . لذلك فان قطع رقابها او مسح وجوهها يبعدها عن هذه العلاقة ويجعلها ميتة لا يمكن استغلالها من قبل الاعداء وتتمثل هذه الظاهرة في منمنمات نسخة فريدة من المقامات الحريرية ، محفوظة في مكتبة اكاديمية العلوم ، لينتغراد ، رقم ٢٣س ، وتنسب الى النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي . فنرى جميع الرسوم ، الآدمية والحيوانية ، مقطوعة الرقبة ، وعمل ذلك عن طريق وضع خط على جميع الرقاب . وهناك نسخة اخرى من المقامات الحريرية شوهت الرسوم في منمنماتها بطريقة مسح الوجوه . وهذه المخطوطة الان في مكتبة السليمانية رقم ٢٩١٦ أسعد افندي اسطنبول وتؤرخ في فترة حكم اخر الخلفاء العباسيين المستعصم بالله ٦٤٢ـ٦٥٦ هـ .

(٢٤) ص (١٩) السورة المقصودة هي « الفرقان » التي تقول الآية الاولى منها « تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيرا .

(٢٥) ص (٢٠) لا يوجد اي سند تأريخي يؤكد بأن مسجد قبة الصخرة قد اقيم على انقاض معبد يهودي قديم كما ادعى المؤلف ذلك وكما يردده اليهود هذه الايام بعد ان عمدت اسرائيل الى حرق المسجد الاقصى واحداث بعض التشويهات الكثيرة فيه .

(٢٦) ص (٢٠) اخطأ المؤلف بالنسبة لموضوع التضحية هـذا . فالمعروف لدى المؤرخين عامة ان الله قد اوحى الى النبي ابراهيم الخليل عليه السلام بان يضحي بولده « اسماعيل » وليس « اسحاق » الذي افتداه الله كما ورد تفصيل ذلك في سورة « الصافات » في القرآن الكريم . واسماعيل الذبيح هذا هو الجد الاكبر للعرب المستعربة اي العدنانيين وهو إبن ابراهيم من زوجته « هاجر » .

(٢٧) ص (٢٦) جرش هي مدينة « غارسا » القديمة في الاردن وتقع عند الحافة الجنوبية لسلسلة تلال « عجلون » ولا يعرف اصلها وتأريخ بنائها على وجه التحقيق لكنها كانت احدى مدن التحالف العشرة في عهد الفينيقيين او قبلهم .

مأدبة : تقع في سهل « مواب » شرقي البحر الميت وكانت تعرف قبلا باسم « ميديا » و « ميدافا » في التوراة وسميت باسم « اندبة » و « اودابة ايضا وهي من اقدم مدن الاردن .

معان : هي نفس مدينة معان الحالية في الاردن .

(٢٨) ص (٣٦) پومپي POMPII من المدن العريقة في ايطاليا كانت تقع عند جبل « فيزوف » ورد ذكرها في اخبار الحروب اليونانية السامانية سنة ٣٠٩ ق . م .

وعندما ثار بركان فيزوف سنة ٦٣م غمر مدينة پومپي ومافيها تماما وظلت دفينة الى ان شرع بالبحث عنها لاول مرة سنة ١٧٤٨ ثم بدأت التنقيبات عنها منذ سنة ١٨٦١ .

(٢٩) ص (٢٨) المقدسي : ابو عبدالله شمس الدين محمد بن أحمد ولد سنة ٣٣٦ هـ (٩٤٧ م) في القدس وتوفي سنة ٣٨٠ هـ (٩٩٠ م) من اعاظم علماء العرب في الجغرافيا ورحالة شهير جاب مختلف الامصار ولقي في سفراته شتى المصائب والاهوال وخرج من ذلك بتجارب فريدة في اوضاع الشعوب واحوال البلدان وقد اشتهر بكتابه « احسن التقاسيم في معرفة الاقاليم » الذي الحق به خارطة ملونة توضح الانهار والجبال والبحار وقد اشرف المستشرق « دي خويه » على طبع هذا الكتاب في ليدن سنة ١٨٧٧ م.

(٣٠) ص (٢٨) ابن شاكر الكتبي : محمد بن شاكر احمد بن عبدالرحمن الكتبي المتوفي سنة ٦٦٤ هـ (١٣٦٢م) الملقب بصلاح الدين مؤرخ اديب اصله من حلب ولد في قرية داريا من اعالي دمشق ونشأ في دمشق وتوفي فيها ، وكان يتعاطى بيع الكتب ، الف عدة كتب منها « فوات الوفيات » في مجلدين يكمل به « وفيات الاعيان » لابن خلكان. وله كتاب آخر عنوانه « عيون التواريخ » يقع في ستة مجلدات وهو ما يزال مخطوطا .

(٣١) ص (٢٨) هذا نوع من الدس الذي تعوده بعض المستشرقين على الاسلام ذلك لان « الجزية » التي فرضت على غير المسلمين قد اقتصرت على البالغين من الذكور وحدهم كما اعفي منها رجال الدين ومن لا مورد لهم يعتاشون من ورائه . وكانت نسبة الجزية كما يلي على الفقير ١٢ درهما ، والمتوسط ٢٤ درهما والغني ٤٨ درهما .

أما السبب الحقيقي لنقص المالية في عهد الامويين فيعود في الدرجة الاولى الى الفتن والحروب الداخلية التي نشأت داخل الامبراطورية الاسلامية من امثال حركات « الخوارج » و « العلويين » وغيرهم من الفئات الناقمة او الحاقدة على العرب والاسلام حيث ادى ذلك الى نقص الخراج الذي يجبى من الاراضي المزروعة نتيجة اضطراب الأمن اولا والتحاق عدد كبير من الفلاحين بتلك الحركات المناهضة. وقد بلغ الخراج في عهد عمر بن الخطاب (رض) ١٣٧ مليون درهم وقال الماوردي في كتابه « الأحكام السلطانية » انه كان ١٢٠ مليون درهم وهبط في زمن الحجاج الى ١٨ مليون درهم ثم ارتفع في السنة الأولى من حكم عمر بن عبدالعزيز الى ٣٠ مليون درهم وفي السنة الثانية الى ٦٠ مليون درهم [المستطرف ج١ ص ١٠١].

(٣٢) ص (٢٩) قصير عمرة : قصر وحمام يقع على بعد خمسين ميلا الى الشرق من مدينة عمان عاصمة الاردن يضم قاعة استقبال مستطيلة ذات عقدين يقسمانها الى ثلاثة اروقة. اكتشفه الرحالة الجيكوسلوفاكي « الوا موزل » سنة ١٨٩٨ م. والمرجح انه قد شيد في الفترة ما بين ٧١١ و ٧١٢ م. ويبدو من الرسوم الباقية في اطلال القصر ان طرازها هليني وان الفنانين الذين رسموها كانوا اما من السوريين او من الاراميين الذين كانوا يعرفون اللغة العربية اكثر من معرفتهم اللغة اليونانية.

(٣٣) ص (٢٩) الوا موزيل ILOI MUZIL (١٨٦٨ـ١٩٤٤) رحالة جيكي الأصل والمولد هبط الى لبنان وعاش سنين طويلة فيه ودرس اللغة العربية على ايدي الآباء اليسوعيين ببيروت . قام برحلتين الى العراق والفرات الاوسط خلال السنوات ١٩١٢ـ١٩١٥ ونقب عن الآثار في الاردن وفلسطين وعمل بعد ذلك استاذا في « براغ » و « فينا » وقد عرف عنه انه كان يعمل لحساب الاستخبارات الالمانية قبل الحرب العالمية الاولى وفي خلالها. تقع رحلته الى الفرات في سبعة اجزاء ترجمتها الجمعية الجغرافية الامريكية الى الانكليزية وطبعتها في سنة ١٩٢٧ بعنوان « رحلة طوغرافية الى الفرات الاوسط ».

(٣٤) ص (٣٠) ديوسقوريدس : طبيب وعالم نبات يوناني شهير ولد خلال القرن الاول للميلاد في « عين زربة » بمدينة « قلقيلية » الفلسطينية ولذلك سماه العرب باسم « العين زربي » وضع عدة كتب منها « هيولى علاج الطب » وكتاب الحشائش أو الاعشاب وهذا من اشهر كتبه ترجمه « اصطفن بن باسيل » تحت اشراف حنين بن اسحق ، توجد نسخة من المجلد الثاني من هذه الترجمة في مكتبة بودليان باكسفورد وهي محلاة بالتصاوير . وقد ارسل ملك القسطنطينية هذا الكتاب باصله اليوناني المصور الى الخليفة الناصر في الاندلس سنة ٣٣٧ هـ وقد ترجمه راهب يدعى نيقولا في قرطبة سنة ٣٤٠ هـ بالتعاون مع آخرين .

(٣٥) ص (٣٠) كان ملك القسطنطينية في عهد الخليفة الاموي عبدالملك بن مروان يدعى قسطنطينوس اما عبدالملك فهو خامس خلفاء بني امية حكم مدة عشرين سنة (٦٥ـ٨٦ هـ) وفي عهده وقعت الفتوحات الاسلامية الكبرى في آسيا وافريقيا واوربا فوصل العرب المسلمون الى الصين واعالي التركستان وشمالي افريقيا واسبانيا وكان عهده مصدر رخاء واسع ومنعة وقوة للعرب والمسلمين .

(٣٦) ص (٣٣) الوليد الثاني هو الخليفة الحادي عشر من خلفاء بني امية في الشام تولى الخلافة لمدة سنة واحدة (٧٤٣ـ٧٤٤م) وكان من الخلفاء الضعفاء الذين اخذوا يلجأون بدافع من ضعفهم الى احياء العصبية القبلية بين العرب الامر الذي اغاظ اليمانيين وما لبث ان ثار عليه يزيد بن الوليد الاول فظفر به وقتله وتولى الحكم مكانه .

(٣٧) ص (٣٣) يزيد الثالث الخليفة الثاني عشر من خلفاء بني امية ، لقب باسم « الناقص » لانه انقص رواتب الجند اقتصادا في النفقات قام باصلاحات واسعة لتحسين احوال السكان . وانحاز الى اليمانيين لانهم هم الذين ساندوه في ثورته ضد الوليد ، وقد مات يزيد الثالث قبل ان يكمل السنة الاولى من حكمه .

(٣٨) ص (٣٣) هشام بن عبدالملك سادس خلفاء بنى امية تولى الخلافة في الفترة ٧٢٤ـ٧٣٤م . وكان من اقوى الخلفاء ، عملياً في سياسته ، قديرا عليها . وفي عهده وطد العرب اقدامهم بصفة نهائية في آسيا الوسطى ووسعوا فتوحاتهم في اسبانيا وجنوبي فرنسا . واستطاع هشام في الوقت ذاته ان يقمع الثورة التي قام بها البربر في الشمال الافريقي ، وان يواصل الحرب ضد البيزنطيين والارمن وقام باصلاحات داخلية واسعة وخطيرة تناولت تحسين اعمال الري والزراعة والصناعة فاخذت الاموال تتدفق على الدولة من كل مكان .

(٣٩) ص (٣٣) قصر الحير الغربي يقع بين القريتين وتدمر في سوريا وهو بناء مربع الشكل يزيد كل ضلع منه على سبعين مترا شيد بحجر الكلس الى ارتفاع عشرين مترا فوقها صفوف من الآجر او العوارض الخشبية . وهو مكان من طابقين له باب كبيرة وعلى بعد عشرة كيلومترات منه يوجد بناء كتبت على بوابته الحجرية كتابات تبين ان الخليفة هشام بن عبدالملك هو الذي امر بناء هذا القصر في سنة ١٠٩هجرية وان الشخص الذي بناه يدعى « ثابت بن ابي ثابت » وكان المستشرق الفرنسي الاب « بوادبار » اليسوعي المتوفى سنة ١٩٥٥ هو الذي اكتشف هذا القصر وقد اعيد بناء واجهته في متحف دمشق .

(٤٠) ص (٣٣) خربة المفجر . من القصور الاموية في بادية الشام يقع على مقربة من « اريحا » بناه الخليفة هشام بن عبدالملك وهو مستطيل الشكل كشفت اطلاله مديرية الآثار الفلسطينية وعثرت فيه على فسيفساء جميلة .

(٤١) ص (٣٤) القنطروس CENTAURS حيوان خرافي يصور جسمه في شكل جسم حصان لكن يبرز من صدره انسان له صدر ورأس ويدان يحمل في احداهما رمحا . ولايزال الغربيون يستعملون هذه الصورة شعارا في كثير من مؤسساتهم وشركاتهم .

(٤٢) ص (٣٤) المسعودي : ابو الحسن علي بن الحسين الذي يرجع نسبه الى الصحابي الشهير عبدالله بن مسعود . ولد في بغداد ونشأ فيها ثم انصرف الى السياحة في مختلف الامصار والبلدان فطاف بالهند وسيلان وفارس وكرمان والخليج العربي ومسقط وعمان ثم استقر في البصرة وتجول بعد ذلك في دجلة والفرات وغادر العراق الى سوريا وفلسطين ثم انتقل منها الى مصر الى ان توفي سنة ٩٥٠م . وقد وضع عدة مؤلفات اشهرها كتابه « مروج الذهب » ومنها « التنبيه » و « مرآة الزمان » . والمسعودي أول من وصل الى منابع النيل في السودان كما انه أول من برهن على كروية الأرض .

(٤٣) ص (٣٨) روجر الثاني ويسميه العرب « رجار » هو ابن روجر الاول الذي اعلن نفسه ملكا على صقلية بعد ان استعاد هو واخوه « روبرت » اقساما كبيرة منها من ايدي المسلمين الذين مزقتهم الاطماع والفتن الداخلية ، واشتهر روجر الثاني باهتمامه بالابقاء على معالم الحضارة

الاسلامية في الجزيرة بعد ان وجد انه يستحيل عليه ادارة مملكته دون تعاون العرب والمسلمين معه .

وقد اشتهر عن روجر هذا بانه كان اغنى ملك في اوربا في ذلك الوقت بفضل نشاط العرب في ميادين الزراعة والصناعة والتجارة في عهده وروجر هذا هو الذي صنع له الادريسي خارطة العالم المجسمة على شكل كرة من الفضة وقد اتمها الادريسي في سنة ١٤٤٥م وهي السنة التي توفي فيها روجر الثاني .

(٤٤) ص (٤١) مروان الثاني أخر خلفاء بني أمية حكم في الفترة ٧٤٤ ـ ٧٥٠م . وقد وجد البلاد في حالة فوضى من الانقسام والتفرقة والخصومات والاطماع وراح جاهدا يحاول اصلاح الاوضاع واستتباب الامور غير ان سياسة التهدئة والترضية التي اتبعها قد جرت عليه وعلى الامة العربية الوبال فقد ازداد نشاط الخوارج والعلويين في العراق وايران والجزيرة واستطاع مع ذلك ان يخمد هذه الثورات كلها وان يوطد سلطته لكنه ما لبث ان فوجىء بتحالف الفرس والعلويين مع العباسيين في الانقضاض عليه وقد قتل مروان في آخر معركة بينه وبين الثائرين عليه على مقربة من نهر الزاب الكبير سنة ٧٥٠م ١٣٢ هـ وبمقتله انتهى الحكم الاموي في الشرق .

(٤٥) ص (٤١) يقصد المؤلف بذلك «جعفر البرمكي» وزير الرشيد والذي كان من انشط رجال الفرس في ادخال النظم والعادات الفارسية الى البلاط العباسي وتركيز النفوذ الفارسي في الدولة العباسية بحيث طغى هذا على النفوذ العربي تماماً وكان من جرائه ان نكل الرشيد بالبرامكة اسرة جعفر واوقف اتساع ذلك النفوذ ولو الى حين .

(٤٦) ص (٤١) هذه الاسرة هي الاسرة « العبيدية » واصلها من مراكش تظاهرت بالتشيع وتسترت به للتمرد على العباسيين في الشمال الافريقي وقد زعمت ان مؤسسها من نسل فاطمة الزهراء (رض) ولذلك عرف حكام هذه الاسرة باسم « الفاطميين » وقد سيطرت على مصر وبقية شمالي افريقيا ودام حكمها في مصر مائة واثنتين وستين سنة وكان عدد حكامها اربعة عشر اولهم المهدي ابو عبد الله الذي تولى الحكم في مصر سنة ٢٩٧ هـ (٩٠٩م) وآخرهم العاضد ابو محمد عبد الله الذي حكم في الفترة ما بين ٥٥٥ ـ ٥٦٧ هـ (١١٦٠ ـ ١١٧١) ولقد قضى صلاح الدين الايوبي على حكم هذه الاسرة واقام مقامه الدولة الايوبية .

(٤٧) ص (٤١) وصف المتنبي خيمة سيف الدولة في قصيدته التي مطلعها .

وفاؤكما كالربع اشجاه طاسمه	بان تسعدا والدمع اشفاه ساجمه

وفيها يصف الخيمة ، وكانت تضم صور حيوانات وكذلك صورة ملك الروم وهو راكع امام سيف الدولة ، ويقول :

واحسن من ماء الشبية كله	حيا بارق في فازة انت شائمه
عليها رياض لم تحكها سحابة	واغصان روح لم تغن حمائمه
وفوق حواشي كل ثوب موجّه	من الدر سمط لم يثقّبه ناظمه
ترى حيوان البر مصطلحا به	يحارب ضدٌ ضدَّه ويسالمه
اذا ضربته الريح ماج كأنه	تجول مذاكيه وتدأى ضراغمه
وفي صورة الرومي ذي التاج ذلّة	لابلج لا تيجان الاعمائمه
تقبّل افواه الملوك بساطه	ويكبر عنها كمّه وبراجمه

(٤٨) ص (٤٢) وثائق جنيزا : وجد معظم هذه الوثائق في مصر ، وهي رسائل خاصة بالربابنة اليهود تضم معلومات جغرافية وتاريخية عن بلدان الشرق القديم يرقى زمنها الى القرن الثاني عشر الميلادي . وهذه الوثائق محفوظة الآن في مجموعات في مختلف البلدان .

(٤٩) ص (٤٢) هرتسفيلد (١٨٧٩ ـ ١٩٤٥) مهندس معماري شهير اهتم بالآثار والتنقيب عنها وعلم تخطيط الارض . وقد كتب المقالات

والبحوث العديدة عن العمائر الاسلامية ، كما وضع دراسة مفصلة عن الجغرافية التأريخية لمنطقة نهر دجلة والزاب الصغير وجبل حمرين . وقبيل الحرب العالمية الاولى اجرى تنقيبات واسعة في سامراء ووضع في ذلك كتابا في مجلدين كبيرين . كما اولى نفس الاهتمام لبعض الاثار الايرانية ايضا .

(٥٠) ص (٤٢) قصر الجوسق في سامراء من أهم القصور التي بناها المعتصم عند نهر القاطول وكانت ارضه تشمل المنطقة ما بين ضفة دجلة وقصر الجسر وقد اقام فيه المعتصم مدة حكمه ودفن فيه عند وفاته وكان في القصر سجن مخصص للمتمردين من الساسة والقواد وقد اكتشف العالم الاثري الفرنسي فيولية اطلال هذا القصر سنة ١٩٠٧ ثم اكمل اكتشافه كل من العالمين الالمانيين « زاره » و « هرتسفيلد » سنة ١٩١٢ ، ولم يبق من اطلاله شيء لان اهل سامراء نقضوا حجارته واستعملوها في بناء مساكنهم .

(٥١) ص (٤٣) مدينة طرفان TURFAN وينطقها أهلها « تورفان » مدينة في تركستان الصينية قامت فيها امارة كوشي في القرن الثاني قبل الميلاد وخرائبها تقوم الآن شرقي « طورفان » الحديثة واول وصف اسلامي للمدينة ورد في كتاب « تاريخ رشيدي » في حوالي ١٣٩٩ م ويذكر هذا الكتاب ان خضر خوجة منولستان قام بحملة على هذه المدينة العظيمة الشأن التي تقع على حدود الصين ، هي ومدينة قره خوجة ، وحمل اهلها على الدخول في الاسلام ومنذ ذلك الوقت اصبحت المدينتان من « دار الاسلام » . وقد نكبت المدينة سنة ١٨٧٦ بالقحط بسبب ندرة المياه فيها ثم احتلها الصينيون سنة ١٨٧٧ دون مقاومة .

(٥٢) ص (٤٤) مدينة نيسابور : من المدن الشهيرة في ايران تخرج فيها عدد كبير من الفقهاء واصحاب المنطق من المسلمين . كما اشتهرت بالمدارس العلمية والفقهية التي ظهرت فيها .

(٥٣) ص (٤٤) احمد بن طولون : والده طولون مولى من موالى السامانيين اهداه ملك بخارى الى الخليفة العباسي المأمون فتحبب اليه ونال منه المناصب الرفيعة وكان ولده احمد مثله في المنزلة وقد ارسله المأمون سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) الى مصر نائبا عنه هناك ولم يلبث ان تمرد على المأمون فاعلن انفصاله عنه ثم امتد نفوذه في سنة ٢٦٤ هـ (٨٧٧ م) الى الشام وظلت هذه الاسرة تحكم مصر والشام حتى سنة ٢٩٢ هـ (٩٠٥ م) وكان أحمد هذا قد ولد ونشأ في سامراء اول الأمر .

(٥٤) ص (٤٤) الحكام المسلمون في صقلية : افتتح المسلمون جزيرة صقلية على مراحل فكان اول من نزلها هو حبيب بن ابى عبيدة وولده عبد الرحمن سنة ١٢٢هـ (٧٣٩م) وعندما استولى بنو الاغلب على السلطة في تونس غزاها واحد من حكامهم هو زيادة الله الاول سنة ٢١٢هـ (٨٢٧م) واستطاع جنده ان يستولوا على العاصمة بالرمو سنة ٢١٦هـ (٨٣١ م) .

وكانت امارة بنى الاغلب قد ظهرت في تونس سنة ١٨٤هـ (٨٠٠ م) بقيام ابراهيم الاول وقد سقطت هذه الاسرة على ايدي الفاطميين سنة ٢٩٦هـ (٩٠٨ م) وامتدت سلطة الفاطميين الى صقلية ذاتها وقد ثار الصقليون عدة مرات على ولاة الفاطميين وطردوهم من الجزيرة واخيرا نجح الحسن بن علي بن ابى الحسين رئيس الاسرة الكلبية ، وهي من اشد انصار الفاطميين ، في استتباب الامن في صقلية وظلت هذه الاسرة تحكم الجزيرة مدة خمس وتسعين سنة ثم قامت امارات الطوائف في صقلية واذ ذاك غزاها النورمانيون واستولوا عليها سنة ٤٤٤هـ (١٠٥٢ م) .

(٥٥) ص (٤٤) روجر الاول : ابن الكونت فردريك اول امراء النورمان الذين شرعوا يثورون على الحكم العربي في صقلية ويسعون الى تقويضه ويعتبر روجر هو المؤسس الاول للحكم النورمندي في صقلية وقد تولى العرش سنة ١٠٨٠م .

وقد استنفد روجر الاول معظم سني حكمه في توسيع رقعة مملكته وذلك بالاستيلاء على ما بقي بايدي العرب من مدن وحصون .

(٥٦) ص (٤٤) وليم الثاني : ويعرف باسم « فلهلم » و « غليام » اما المؤرخون العرب فكانوا يطلقون عليه اسم « وليم الامين » . هو ابن وليم الاول وحفيد روجر الثاني وكان من اشهر حكام النورمان في صقلية .

تولى الحكم في الفترة ١١٦٩ ـ ١١٩٨ وقد اعتمد في كل شؤونه العامة والخاصة على العرب فكان حرسه الخاص من العرب وطباخ قصره عربيا

وبعض وزرائه ومستشاريه من العرب ايضا . ولم يكتف وليم الثاني بهذا بل ترك للمسلمين مطلق الحرية في تأدية شعائرهم الاسلامية وتربيتهم الدينية ولذلك كانت معظم المساجد الاسلامية في بالرمو عامرة بالمصلين في كل الاوقات وقد توفى وليم سنة ١١٩٨م .

(٥٧) ص (٤٤) الرحالة ابن جبير : ابو الحسن محمد بن احمد الكناني الاندلسي . ولد في مدينة بلنسية سنة ٥٤٠ هـ (١١٤٥ م) وتعلم في شاطبة ثم سكن غرناطة وقد مات في الاسكندرية بعصر سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧ م) وقد استطاع ان يجوب اكثرية الاقطار الاسلامية وذلك في ثلاث رحلات واسعة بدأ الأولى منها من غرناطة عام ٥٧٨ هـ والثانية من غرناطة ايضا سنة ٥٨٥ هـ والثالثة من سبتة الى مكة والقدس ومصر .

جمع ابن جبير كل مشاهداته ومعلوماته عن رحلاته الثلاث في كتابه « تذكرة الاخبار في اتفاقات الاسفار » وهو المعروف برحلة ابن جبير وقد ترجمت هذه الرحلة الى الايطالية والفرنسية والانكليزية والالمانية وغيرها ، وقد اطلق ابن جبير على الملك وليم اسم « غليام » وهو الاسم الذي عرف به لدى النورمانديين واطلق على « بالرمو » عاصمة صقلية اسم « بلارمه » وقال عن وليم « وهو كثير الثقة بالمسلمين وساكن اليهم في احواله والمهم من اشغاله ، ومن عجيب شأن المتحدث به - اي الملك وليم - يقرأ ويكتب بالعربية ص ٢٧١ . وقال في موضع آخر « وليس في ملوك النصارى اشرف في الملك و لا انعم ولا أرق منه . وهو يتشبه في الانغماس في نعيم الملك ، وتفخيم ابهة الملك واظهار زينته بملوك المسلمين [رحلة ابن جبير ص ٢٧٢] .

(٥٨) ص (٥٢) عضد الدولة البويهي : اسمه « فناخسرو » وكنيته ابو شجاع وهو ابن الحسن بن بويه تولى السلطة في فارس من قبل عمه عماد الدولة البويهي ثم ما لبث ان اصبحت فارس والعراق والشام خاضعة لحكمه وهو اول من خوطب بلقب « ملك » في الاسلام وكان ينفق على العلماء والادباء والمرافق العامة وهو الذي بنى البيمارستان العضدي في جانب الكرخ من بغداد كما انه هو الذي بنى مرقد الامام علي بن ابي طالب قرب الكوفة ، وقد توفي عضد الدولة سنة ٣٧٢ هـ ببغداد ودفن بها ثم نقل رفاته ودفن ثانية في مشهد الامام علي .

(٥٩) ص (٥٢) عبد الرحمن الصوفي صاحب كتاب (الكواكب الثابتة) : ٢٩١ - ٣٧٦ هـ (٩٠٣ - ٩٨٦ م) ابو الحسين عبد الرحمن بن عمر بن سهل الصوفي الرازي . عالم من علماء الفلك اتصل بعضد الدولة فاحبه وجعله منجمه الخاص وقد الف كتابه الشهير (الكواكب الثابتة) على اساس الارصاد التي وضعها للنجوم وكانت هذه الارصاد دقيقة لكل نجم وراء نجم وقد حدد اماكنها . وله كتاب آخر يدعى مطارح الشعاعات وارجوزة في علم الفلك .

(٦٠) ص (٥٢) يقول ابن جبير عن وليم هذا « وله الاطباء والمنجمون . وهو كثير الاعتناء بهم والحرص عليهم . حتى انه متى ذكر له ان طبيبا او منجما اجتاز ببلده امر بامساكه وادر له ارزاق معيشته حتى يسليه عن وطنه » [رحلة ابن جبير ص ٢٧٢ طبعة بغداد ١٩٣٧] .

(٦١) ص (٥٢) بطليموس وكتابه المجسطي : ويعرف باسم بطليموس القلوذي حكيم وعالم طبيعي يوناني شهير عاش في بلاد اليونان في ايام الملكين ازريانوس وانطونينوس ملكي اثينا وقد وضع كتابه المجسطي لواحد منهما وهو من اشهر علماء اليونان في علم الفلك وحركات النجوم واول من عمل الاسطرلاب الكري .

اما كتابه « المجسطي » وهو من كلمة ماجستات MAGISTAT اي « العظيم » فيقع في ثلاث عشرة مقالة وكان اول من عنى بترجمة هذا الكتاب الى العربية يحيى بن خالد البرمكي ترجمه وفسره له « حسان » و « سلم » من علماء « بيت الحكمة » في بغداد وقد اشترك آخرون في ترجمة هذا الكتاب وشرحه وتفسيره كان من بينهم العالم الشهير ابو الريحان البيروني الذي انتقد المجسطي انتقادا علميا واسعا وذلك في كتابه المعنون « ما للهند من مقولة » .

(٦٢) ص (٥٢) مكتبة بودليان : اسست هذه المكتبة سنة ١٦٠٣ م في جامعة اكسفورد بلندن وهي تحوي اكبر مجموعة من المخطوطات العربية في اوربا اذ انها تبلغ اكثر من ثلاثة الاف مخطوطة .

(٦٣) ص (٥٣) الكوكب هرقل : احد الكواكب السماوية الثابتة ويعرف باسم « الجبّار » عرفته الشعوب القديمة واطلق اليونانيون اسمه على شخصية اسطورية اشتهرت بالبطولة والجرأة . كما تسمى به بعض اباطرة الرومان منهم « هرقل » احد اباطرة الرومان في الشرق وقد حكم في الفترة ٦١٠ ــ ٦٤١م وهو رئيس اسرة الهراقلة من حكام الرومان الشرقيين وقد امتد حكم هذه الاسرة حتى سنة ٧١٧م وكان آخرهم تيودوسيوس الثالث .

(٦٤) ص (٥٣) اندروميدا ANDROMEDA : اسطورة اغريقية تتحدث عن ابنة « زفس » و « كاسيوبا » ولكي ترضي اندروميدا الاله « بوسيدون » الذي اعتدي عليه ، فقد ربطت نفسها بصخرة تعرضت الى الوحش البحري . وكان بارسنيوس هو الذي اطلق سراحها .

(٦٥) ص (٥٤) الوزيران المذكوران لدى الخليفة المعتصم هما محمد بن عبد الملك الزيات واحمد بن عمار بن شاذي وكان احمد قد ولي الوزارة قبل ابن الزيات وهو من العامة ومهنته طحان لكنه كان غنيا وكريما ولم يمكث في الوزارة طويلا فخلفه فيها ابن الزيات وكان اديبا وشاعرا وسياسيا محنكا ولد في حدود سنة ٧٨٩م من عائلة اشتهرت ببيع الزيت بدأ عمله كاتبا ثم رقي الى مرتبة الوزير فبقي في هذا المنصب اربع عشرة سنة وكان ينافسه على الوزارة احمد بن ابي دواد قاضي القضاة الذي استطاع ان يوغر صدر المتوكل عليه فامر بحبسه في تنور من حديد ذي مسامير ثم اخرج منه وضرب خمسين مقرعة على بطنه ومثلها على ظهره فمات اثناء الضرب دون ان يعلم الضارب بموته .

اما المعتصم فهو ابن هرون الرشيد سابع خلفاء بني العباسي تولى الخلافة سنة ٨٣٣م وفي سنة ٨٣٦م اكمل بناء مدينة سامراء فانتقل اليها وجعلها هي العاصمة وقد اشتهر المعتصم برعايته للعلوم وبحروبه الناجحة ضد البيزنطيين اذ استطاع افتتاح عمورية في الاناضول وحاول التوجه الى القسطنطينية لافتتاحها .

وكان اعتماد المعتصم على الاتراك سببا رئيسا من اسباب تمزق المملكة العربية وانحلالها ودام حكمه تسع سنوات ثلاث منها في بغداد وست في سامراء .

(٦٦) ص (٥٤) بشار بن برد وحمدان المصور : كان صانع الزجاج الذي ذكره المؤلف يدعى حمدان الخراط او المصور وهو من البصرة وكان قد عمل صورة لانسان وبشار بن برد عنده فسأله بشار ان يصنع له صورة طير يطير فصنعه وجاء به اليه فقال له بشار « ما في هذا الجام ؟ قال صورة طير يطير فقال قد كان ينبغي ان تتخذ فوق هذا الطير طيراً من الجوارح كأنه يريد صيده فانه كان احسن . قال لم اعلم ! قال بلى ولكنك علمت انني اعمى لا ابصر شيئاً » وتهدده بالهجاء فقال حمدان لا تفعل فانك تندم ! قال او تهددني ايضا ؟ قال نعم ! قال واي شيء تصنع بي ان هجوتك ؟ قال اصورك على باب داري في صورتك هذه واجعل من خلفك قردا ينكحك حتى يمر بك الصادر والوارد فقال بشار اللهم اخزه انا امازجه وهو يابى الا الجد » .

[شرح شواهد التلخيص لعبدالرحيم العباسي الجزء الأول ص ٩٨ طبعة مصر سنة ١٣١٦ هجرية] .

(٦٧) ص (٥٤) اليازوري محمد بن عبدالعزيز وسمي باليازوري نسبة الى قرية « يازور » التي تقع في ساحل الرملة من ارض فلسطين وكان وزيراً لدى الخليفة المستنصر بالله الفاطمي ثامن الخلفاء الفاطميين الذي حكم في الفترة ١٠٣٥ ـ ١٠٩٤ م . وقد وقعت المنافسة بين « ابن عزيز العراقي » و « قصير » المصري . وذكر المقريزي في خططه ان ابن عزيز ذكر انــه يستطيع ان يصور صورة اذا ما رآها الناظر ظن انها خارجة من الحائط . فقال « قصير » ولكن انا اصورها فاذا رآها الناظر ظن انها داخلة في الحائط . . . وأمر اليازوري المصورين ان يصنعا ما وعدا به فرسما الصورتين في حنيتين متقابلتين . فرسم قصير راقصة بثياب بيض فوق ارض الحنية التي دهنها باللون الأسود فظهرت كأنها داخلة في الحنية اما ابن عزيز فقد رسم الراقصة بثياب حمر فوق ارضية الحنية . فاستحسن اليازوري ذلك وخلع عليهما كثيراً من الذهب » [التصوير الاسلامي ومدارسه للدكتور محمد جمال محرز ص ٢٥ ـ ٢٦] .

(٦٨) ص (٥٥) ابو تميم حيدرة : لعله من المصورين الفرس ولم نعثر على اية ترجمة له في الكتب التي الفت عن الفنون الاسلامية .

(٦٩) ص (٥٩) المدرسة الظاهرية : بناها الظاهر بيرس من اشهر مماليك مصر تقع بين القصرين في القاهرة واستغرق بناؤها عامين (١٢٦٢ ـ ١٢٦٤ م) واحتفل بافتتاحها احتفالاً رسميا كبيراً ، وبعد ان خلع السلطان على كل من اسهم في بناء المدرسة عين لها موظفيها من المدرسين والفقهاء والمؤذنين والقراء والفراشين وغيرهم ، وكان لاصحاب كل مذهب من المذاهب الاربعة رواق خاص بهم في تلك المدرسة .

(٧٠) ص (٥٩) الشابشتي صاحب كتاب الديارات : محمد بن اسحاق ابو عبدالله الشابشتي من اهل الفضل والادب كان يتولى خزانة الكتب للعزيز بن المعز في مصر وقد توفى الشابشتي سنة ٣٩٩ هـ (١٠٠٨ م) في زمن الحاكم ابن العزيز الفاطمي وله عدة مؤلفات وديوان شعر .

(٧١) ص (٦١) كتاب كليلة ودمنة : ويعرف باسم اساطير بيدبا ايضا وهذا الكتاب هندي في الاصل عرف باسم بنجه تانترا ، اي الكتاب المخمس . ولم يترجم هذا الكتاب عن اللغة الاصلية التي وضع بها وهي السنسكريتية الى العربية وانما ترجم لاول مرة الى اللغة « الفهلوية » اي الفارسية القديمة وقد قام عبد الله بن المقفع بنقل الكتاب من اللغة الفهلوية الى العربية وقد ضاع الاصل السنسكريتي والفارسي لكتاب كليلة ودمنة ولم تبق منه سوى ترجمته العربية وترجمة سريانية وضعها الداعية النسطوري « بود » سنة ٥٧٠ م . وقد نشرت هذه الترجمة سنة ١٨٧٦ م

(٧٢) ص (٦١) ابو الفرج الاصفهاني وكتابه الأغاني : ابو الفرج علي بن الحسن جده مروان بن الحكم الخليفة الاموي ، ولد في اصبهان ونشأ في بغداد وكان من اعيان ادبائها وافراد مصنفيها . كان عالما بأيام الناس والسير ، الف كثيرا من الكتب اشهرها كتاب « الاغاني » الذي انفق في جمعه خمسين سنة وحين بلغ نبأ هذا الكتاب الى الحكم الخليفة الاموي في الاندلس عرض على الاصفهاني مبلغ الف دينار قبل ان يخرجه لبني العباس ، لكن الاصفهاني رفض العرض وحمل كتابه الى سيف الدولة الحمداني فمنحه هذا الف دينار . حكي عن الصاحب بن عباد انه كان في اسفاره وتنقلاته يستصحب معه حمل ثلاثين جملا من كتب الادب ليطالعها ، فلما وصل اليه كتاب الاغاني لم يكن يستصحب بعد ذلك سواه من كتب الادب .

وضع اصل كتاب الاغاني في اجزاء عديدة لم يعثر الا على واحد وعشرين جزءا منها ، وقد قام احد الناسخين لكتاب الاغاني ويدعى « محمد بن ابي طالب البدري » بتزويق نسخة من هذا الكتاب بالصور ولكن لم يعثر الا على ستة اجزاء من هذه النسخة المصورة .

(٧٣) ص (٦٤) بدرالدين لؤلؤ : صبي ارمني بيع في سوق النخاسة فاشتراه احد الباعة وقدمه هدية الى الاتابك ناصر الدين محمود الذي حكم الموصل وضواحيها في الفترة ٦١٦ ـ ٦٣١ هـ (١٢١٩ ـ ١٢٣٣ م) وما لبث بدرالدين ان نال الحظوة لدى سيده ناصر الدين وفاز بثقته فاصبح وزيره المفضل لديه ثم غدا فيما بعد هو حاكم الموصل والمناطق التابعة لها .

(٧٤) ص (٦٧) احمد الثالث : السلطان الثالث والعشرون من سلاطين آل عثمان حكم في الفترة (١٧٠٣ ــ ١٧٣٠م) وهو ابن السلطان محمد الرابع ، وكان قد خلع عن العرش ثم توفي بعد خلعه بست سنوات اي في سنة ١٧٣٦م ودفن في مقبرة « يكي جامع » .

(٧٥) ص (٦٧) شمس الدين ابو الفضائل محمد : هكذا ذكره المؤلف : والذي يتراءى لنا ان المقصود به هو ناصر الدين محمود احد الحكام الاتابكيين في الموصل وحلب والذي تولى الحكم في الفترة ٦١٦ ـ ٦٣١ هـ (١٢١٩ ـ ١٢٣٣ م) وكان من مشاهير الاتابكيين وقد اشتهر بحبه للعلم والعلماء .

وكان يهنام بن يوسف الموصلي قد اتم في سنة ٦٢٠ هـ نسخ وتزويق مخطوطة ديوسقوريدس عن الاعشاب وقدمها الى ناصر الدين محمود هذا .

(٧٦) ص (٦٧) التأريخ السلوقي : ينسب هذا التأريخ الى عهد سلوقس نيقاتور قائد جيش الاسكندر الكبير في الشرق . وعندما توفي الاسكندر اعلن سلوقس استقلاله بالعراق عن مقدونيا ثم ضم سوريا اليه وانشأ مدينة « سلوقية » ــ نسبة اليه ــ وجعلها عاصمة له بدلا من بابل ــ وبدأ التأريخ السلوقي ــ ويسمى بالتاريخ الاسكندري ايضا ـ بالسنة ٣١١ قبل الميلاد وقد اطلق العرب على هذا التأريخ اسم « تأريخ ذي القرنين » .

(٧٧) ص (٧٤) المبشر : هو الامير محمود الدولة ابو الوفاء المبشر بن فاتك اصله من دمشق وقد استوطن مصر ، عاش في اواخر القرن الخامس للهجرة وكان من الادباء والحكماء قرأ عليه عدد كبير من فضلاء زمانه وكان شغوفاً بعلوم الفلسفة والطب وضع كتابه الشهير « مختار الحكم ومحاسن الكلم » الذي ترجم فيه لاشهر علماء اليونان في الطب والفلسفة ونقل الكثير من اقوالهم وآرائهم .

(٧٨) ص (٧٦) ايلماي ILMAY الاتابك لفظة تترية كانت تطلق على الشخص الذي يعهد اليه بتربية اولاد الملك وهي تعني الاب او الاسد واول من لقب بها عمادالدين زنكي مؤسس الدولة الزنكية في الشام والعراق . ولم نجد بين اسماء امراء الاتابكة شخصا يدعى « ايلماي » كما ذكره المؤلف . لكننا نعتقد ان المقصود به هو الاتابك ايلغازي ، وهو من اشهر حكام ديار بكر وقد استولى على حلب سنة ١١١٧م وحارب الصليبين ثم عهد اليه السلطان السلجوقي بادارة حكومة ماردين وميافارقين في ديار بكر وقد بقيت بعد وفاته بيد اولاده حتى سنة ١١٨٤م .

(٧٩) ص (٧٩) مقامات الحريري مؤلفة من خمسين مقامة على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني بطلها ابو زيد السروجي وراويتها الحارث بن همام ومصورها يحيى بن محمود الواسطي . وقد كتب الحريري هذه المقامات للوزير انوشروان بن خالد صاحب تأريخ السلاجقة المتوفى ١١٣٨م . ترجمها اكثر من عشرين مستشرقاً الى معظم اللغات طبعت بالانكليزية في ليدز سنة ١٨٥٠ من قبل الجمعية الاسيوية الملكية وباللاتينية في هبسبرغ ١٨٣٢ . وطبعت بالفارسية سنة ١٢٦٢ وبالتركية ودرست في جامعات اوربا بالشرح الذي وضعه لها المستشرق سلفيستر دي ساسي حيث اخرجها في طبعة انيقة في باريس سنة ١٨٢٢م .

(٨٠) ص (٨١) الخليفة الناصر لدين الله : الرابع والثلاثون من خلفاء بني العباس تولى الخلافة في الفترة (١١٨٠ــ١٢٢٥م) .

(٨١) ص (٨٣) العيارون طائفة من الرعاع ظهروا في بغداد في اواخر القرن الثاني للهجرة ولعبوا دورا كبيرا في الفتنة بين الامين والمأمون وكانوا يحاربون نصف عراة وعلى رؤوسهم خوذ من الخوص وهم منظمون كالجند لكل عشرة انفار منهم عريف وعلى كل عشرة عرفاء نقيب ولكل عشرة نقباء قائد ، وكانوا يستغلون الفتن للقيام باعمال السطو على الدور والحوانيت وكان كثير من الوزراء والمسؤولين يخشون شرهم ويسكتون عن جرائمهم ويشاركونهم في منهوباتهم وقد استطاع احد العيارين ويعرف بالبرجمي ان يكف السلطان البويهي ويسيطر على بغداد مدة

(٨٢) ص (٨٣) مسرحيات ابن دانيال : واسمه محمد بن دانيال الموصلي المتوفى في سنة ١٢١١م طبيب عيون رحل الى مصر وسكن القاهرة وامتاز بسعةالثقافة وخفة الروح والدعابة والفكاهة . وقد وضع ابن دانيال عدة مسرحيات مثلت على مسارح « خيال الظل » في القاهرة ولم يبق منها سوى ثلاث هي « طيف الخيال » التي تمثل الحياة العامة في مصر في عهد السلطان « بيرس » والثانية « عجيب وغريب » والثالثة « المستيّم » . وكان المستشرق الانكليزي « بول كاله : هو الذي اكتشف هذه المسرحيات الثلاث وقام بتحقيقها وترجمتها الى الانكليزية سنة ١٩٣٧ كما نشر عنها بحثا مفصلا في مجلة الجمعية الملكية الاسيوية سنة ١٩٤٠ وقد قام الدكتور تقي الدين الهلالي ــ وهو من المغرب ــ بترجمة هذا البحث الى العربية وطبع في بغداد سنة ١٩٤٨ .

(٨٣) ص (٨٣) الدرياق او الترياق دواء مضاد للسموم ANTIDOTES كان الاطباء العرب الاقدمون وغيرهم يهتمون به كثيرا او يحصلون عليه من بعض النباتات البرية . ومنه سمي « الافيون » باسم « الترياك » لان الافيون كان يستعمل ضد السموم ايضا .

(٨٤) ص (٨٨) كتاب ديسقوريدس اسمه (هيولى علاج الطب) او (الاعشاب) ترجمه من اليونانية الى العربية اسطفن بن باسيل تحت اشراف حنين بن اسحق . وكانت نسخة يونانية محلاة من هذا الكتاب قد اهداها ملك بيزنطة الى الخليفة الاموي في قرطبة . وحاول (ابن جلجل) الطبيب العربي الاندلسي الشهير تحقيق اسماء النبات في تلك النسخة . وتحتفظ مكتبة بودلیان في جامعة اكسفورد بنسخة مصورة من الجزء الثاني من الترجمة العربية لهذا الكتاب تحت رقم ١٣٨٠ .

اشتهر ديوسقوريدس بلقب ابي الصيدلة وكان طبيبا دخل في خدمة الامبراطور الروماني نيرون في الفترة ما بين ٥٤ و ٦٨ م وكان يعمل في اسطول ذلك الامبراطور .

(٨٥) ص (٨٨) الاتراغولس Atraghalus و Astragolos ويقصد به نبات الخيزران .

(٨٦) ص (٩٢) مخطوطة ورقة وكلشاه : مخطوطة فارسية مصورة تتحدث عن احدى القصص او الاساطير الفارسية في الحب .

(٨٧) ص (٩٥) السلطان الارتقي ناصر الدين محمود : هو من سلالة « ارتق بن اكسب » احد رجال التركمان تغلب على منطقة حلوان والجبل (شمالي شرقي العراق) سنة ٤٤٩ هـ ولم يلبث اولاده واحفاده من بعده ان اسسوا الدولة الارتقية في ديار بكر وماردين وحصن كيفا وغيرها . وناصر الدين هذا سابع افراد هذه الاسرة الحاكمة تولى الحكم في الفترة (١٢٠٠ ـ ١٢٣٠ م) وقد انقرضت اسرته على ايدي الايوبيين .

(٨٨) ص (٩٥) دياربكر نسبة الى قبيلة بكر العربية التي جاءت من الجزيرة العربية واستوطنت تلك البقاع قبل ظهور الاسلام بحوالي قرن وكانت تسمى قديما باسم « آمد » و « قرة امد » ايضا ، وتقع المدينة على الشاطيء الايسر من نهر دجلة وقد افتتحها المسلمون بقيادة عياض بن غنيم الفهري سنة ٦٤٠ م ومالبث العثمانيون ان استولوا عليها سنة ١٥١٥ م .

(٨٩) ص (٩٥) الجزري : بديع الزمان اسماعيل سمي بالجزري نسبة الى جزيرة ابن عمر وهي موطنه كان من المشهورين بالعلوم الهندسية والميكانيك وقد الف في ذلك كتابه الشهير « معرفة الحيل الهندسية » سنة ١٢٠٥ م للسلطان ناصر الدين محمود الارتقي وفيه تعليمات عديدة عن صنع الساعات وتوجد من هذا الكتاب نسخة خطية في برلين واخرى مصورة في واشنطن .

(٩٠) ص (٩٦) دير مار متى : اسسه الشيخ متى في جبل مقلوب شرقي الموصل في الربع الاخير من القرن الرابع الميلادي وكثر فيه الرهبان حتى بلغ عددهم الالاف تم تعرض لكثير من الحوادث والغارات عليه وتم تجديد بنائه سنة ١٨٤٥ م وكانت في الدير مدرسة لتدريس اصول الديانة المسيحية ثم اخذ التعليم العلمي ينتشر في هذا الدير حتى اواخر القرن الثالث عشر وقد تخرج فيه بطريركين وستة مفارنة وثلاثون اسقفا وكان من اشهر المدرسين في مدرسة الدير المفريان ماروثا التكريتي مفريان تكريت الذي فتح قلعتها للمسلمين في عهد الفتح الاسلامي ايام الخليفة الثاني للراشدين عمر بن الخطاب (رض) .

(٩١) ص (٩٦) فضلنا ان نترجم كلمة « ارابسك ARABISK باسم الرقش العربي اي الاسلوب العربي في التزويق .

(٩٢) ص (١٠٠) صاحب كتاب البيطرة : اخطأ المؤلف اذ ذكر ان صاحب كتاب البيطرة هو (احمد بن الحسين بن الاحنف) والصواب إنه (احمد بن الحسن بن الاحنف) ولم نستطيع ان نعثر على ترجمة له وكل ما عرف عنه ان كتابه هذا قد نسخ في بغداد في شهر رمضان سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٩ م) من قبل علي بن حسن بن هبة الله . وكانت نسخة من هذا الكتاب محفوظة في خزانة مدرسة خليل اغا في القاهرة وقد نقلت الآن الى دار الكتب المصرية .

(٩٣) ص (١٠٠) اخوان الصفا : اختلف المؤرخون القدامى والمحدثون في تحديد اسماء الاشخاص الذين اشتركوا في وضع « رسائل اخوان الصفا » فالاسماعيليون يدعون ان رئيسهم احمد بن عبد الله بن محمد بن اسماعيل هو الذي وضع هذه الرسائل غيران اكثرية المؤرخين قد اتفقت على ان واضعي الرسائل هم خمسة اشخاص ذكرهم ابو حيان التوحيدي في كتابه « عن الصديق والصداقة » .

والعنوان الكامل للرسائل هو «رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا» وهو يتألف من خمسين رسالة في شتى العلوم والمعارف تضم الكثير من الافكار الفلسفية والمعلومات الاخرى التي استقاها العرب من الاغريق والفرس والهنود وغيرهم وقد طبعت هذه الرسائل مؤخرا في اربعة مجلدات

(٩٤) ص (١٠٠) ابو سليمان محمد بن مسعر البستي هو اول من ذكر من اسماء الاشخاص الذين نسب اليهم تأليف رسائل اخوان الصفا.

(٩٥) ص (١٠٠) اخطأ المؤلف في ذكر اسم الزنجاني فقال عنه انه «علي بن زهرون» والصواب هو ابو الحسن علي بن هرون الزنجاني.

(٩٦) ص (١٠٠) وقع المؤلف في خطأ بالنسبة الى لقب ابى احمد المهرجاني اذ ذكره خطأ باسم ابى احمد «النهرجوري».

(٩٧) ص (١٠٤) مدينة المكلا: من اشهر الموانيء في الجزيرة العربية ارتبط تأريخها منذ القدم بحركة المتاجرة بين جزيرة العرب والشرق الاقصى وتعاظمت اهميتها بعد الفتح الاسلامي للهند واندونسيا وما سواها. تقع على ساحل البحر العربي وهي من اهم مدن «حضرموت» احدى محافظات جمهورية اليمن الجنوبية في الوقت الحاضر وكانت عاصمة مملكة حضرموت وفيها فرضتان لرسو السفن والمدينة عامرة البناء فيها بنايات كثيرة متعددة الطوابق وتكثر في ضواحيها زراعة التبغ الجيد ويبلغ عدد سكانها زهاء ثلاثين الف نسمة.

(٩٨) ص (١٠٤) شيفر SCHEFER هو المسيو لويس شيفر الفرنسي الذي كان يحتفظ بالنسخة المصورة من مقامات الحريري المحفوظة الآن في المكتبة الوطنية بباريس.

(٩٩) ص (١٠٤) الواسطي: يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي نشأ في مدينة «واسط» التي تعرف الآن باسم «الحي» التي تقع على نهر «الغراف» احد فروع دجلة جنوبي الكوت. وقد تعلم الواسطي فنون الرسم في هذه المدينة التي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل وسامراء وغيرها. وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده وقد فرغ منها في رمضان سنة ٦٣٤ هـ وتضم هذه النسخة مائة صورة. وقد ختم الواسطي النسخة التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة التالية «فرغ من نسخها العبد الفقير الى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن ابى الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة اربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى...»

(١٠٠) ص (١٠٤) مدينة واسط: بناها الحجاج بن يوسف الثقفي سنة ٨٣ هـ لتكون مقرا للجنود الشاميين واقام في وسطها قصره المعروف بقصر القبة الخضراء والى جانبه المسجد الجامع ثم السوق وكان كل ضلع من اضلاع المسجد مئتى ذراع والسوق واسعة امتدت من المدينة حتى شاطيء دجلة وقد خربت واسط على ايدي المغول وبعد ان غير دجلة مجراه القديم في القرن العاشر للهجرة تحولت المدينة الى انقاض لاتزال تشاهد حتى اليوم على بعد ٢٤ كيلو متر من مدينة الحي الحالية ولا تزال مئذنة الجامع القديم باقية الى اليوم في خرائب واسط القديمة.

(١٠١) ص (١٠٥) المستعصم بالله: (٥٨٨ ـ ٦٥٦ هـ) ١١٩٢ ـ ١٢٥٨ م ابو احمد عبدالله آخر خلفاء بنى العباس في العراق. ولد ببغداد وولي الخلافة بعد وفاة ابيه الخليفة المستنصر بالله سنة ٦٤٠ هـ وقد القى زمام الحكم الى الامراء والقواد واعتمد على وزيره مؤيد الدين بن العلقمي وقد قام هذا العلقمي بمكاتبة هولاكو زعيم المغول يحرضه على احتلال بغداد ويكشف له عن ضعف الدولة العباسية وبعده بالعون. وقد زحف هولاكو في سنة ٦٤٥ هـ متوجهاً الى بغداد فحاصرها ثم استولى عليها وجمع له ابن العلقمي كل سادات بغداد ورجالها وعلمائها وادبائها فقتلهم هولاكو كلهم ثم استباح المدينة لجنده وبعد ان عرف من الخليفة المستعصم مكامن كنوزه وامواله قتله واهل بيته جميعاً وبذلك انقرضت خلافة بني العباس في العراق التي دامت خمسمائة واربعا وعشرين سنة وكان عدد الخلفاء فيها سبعة وثلاثين خليفة.

(١٠٢) ص (١٠٥) مدينة مرو من اشهر مدن خراسان في ايران القديمة اشتهرت في العهد الاسلامي الاول وما بعده بظهور عدد من كبار العلماء والادباء منهم الامام احمد بن حنبل وسفيان الثوري وابن راهوية وغيرهم وقد اختارها السلطان سنجر بن ملكشاه السلجوقي مقرا له ومات ودفن فيها . واشتهرت مرو بمدارسها وخزائن الكتب فيها بالاضافة الى بساتينها وعذب مياهها وكثرة حاصلاتها الزراعية والحيوانية .

(١٠٣) ص (١١٠) لا ينكر ان هناك مشابهات من حيث الاسلوب والصيغ الفنية والعناصر الاخرى بين منمنمات نسخة لينتغراد من المقامات الحريرية وتلك المنمنمات التي تنسب الى مدينة بغداد . ولكن على الرغم من هذه المشابهات فان دراسة اسلوب منمنمات نسخة لينتغراد وصيغها الفنية والوانها وعناصرها المختلفة ومقارنتها مع ما وصل الينا من القاهرة او ما نسب الى مدينة القاهرة وعلى ضوء الاشارة التاريخية بشأن فن التصوير والمشابهة الواضحة بين هذه المنمنمات ومنمنمات نسخة من كتاب « خواص العقاقير » لديوسقوريدس مؤرخة سنة ٦٢٩ هـ وبزين غرتها كتابة باسم الملك الكامل ملك مصر ، فان احتمال تزويق هذه النسخة في القاهرة اقوى بكثير من احتمال انها زوقت في مدينة بغداد (انظر .

Isa Salman : The Mesopotamean School of Minature Painting P. P. 182 - 183 Edinburgh 1962 Unpublished Theses .

(١٠٤) ص (١١٥) ان الفحص الدقيق لتصويرة الغرة هذه يكشف عن انها صورة سيدة لا صورة حاكم تركي . (انظر عيسى سلمان ، الواسطي ، رسام ، خطاط ، ومذهب ، لوح ٣ ، بغداد ، ١٩٧٢ .

(١٠٥) ص (١١٥) مدينة الرحبة هي مدينة رحبوت القديمة الواردة في التوراة تقع على الضفة اليمنى من نهر الفرات وعرفت في المصادر العربية باسم رحبة مالك بن طوق لانه هو الذي نزلها وعمرها وتقوم مدينة الميادين الحالية في سوريا على مقربة من اطلال الرحبة ومن هذه الاطلال اسس حصن مثلث وقد زار الرحالة الجيكوسلوفاكي « موزل » آثار الرحبة واخذ صورة لهذا الحصن .

(١٠٦) ص (١١٥) المنظر الشامل هو ما يعرف في الاصطلاح الفني التصويري باسم « البانورما » PANORAMA .

(١٠٧) ص (١٢٠) كورين : اوغاتا كورين OGATA KORIN رسام ياباني لم نعثر على ترجمة له .

(١٠٨) ص (١٢٣) روسو (١٧١٢ـ١٧٧٨م) كاتب وفيلسوف فرنسي شهير ولد في جنيف وعاش في فرنسا وكان ممن كبار الادباء الفرنسيين الذين دعو الى الثورة الاجتماعية وكان لكتاباته الاثر الفعال في ايقاد نار الثورة الفرنسية الكبرى وعلى الاخص كتاباه « العقد الاجتماعي » و « اميل » وقد ترجمت كل مؤلفاته الى اللغة العربية بما فيها مذكراته الشخصية .

(١٠٩) ص (١٢٤) بوش : هيرونيموس بوش HIERONYMUS BOSCH مصور اسباني عاش في الفترة ما بين ١٤٥٠ـ١٥١٦م .

(١١٠) ص (١٢٤) مدينة الفسطاط : اول مدينة بناها المسلمون في مصر شيدها القائد العربي الكبير عمرو بن العاص سنة ٦٣٩م وكانت تقع بين القاهرة ومصر القديمة وفيها بني الجامع الاسلامي الشهير جامع الفسطاط الذي كان من اعظم المدارس الأسلامية في مصر في ابان الفتح الاسلامي تهدمت معظم ابنية الفسطاط وتحولت الى قرية صغيرة يطلق عليها الآن اسم « امبابة » ولا تزال بقايا الجامع ماثلة في هذه القرية حتى اليوم .

(١١١) ص (١٢٤) مدينة غجرات تقع في مقاطعة غجرات الشهيره في اقليم البنجاب من الباكستان يبلغ عدد سكانها زهاء المليون غالبيتهم من المسلمين اما مساحتها فتبلغ ٥٣٣٢ كيلومتر مربع وهي تشتهر بالتوابل والفواكه والسكر .

(١١٢) ص (١٢٤) سادهو SADHU : لقب هندي يطلق على الامير او السيد او « اللورد » .

(١١٣) ص (١٢٥) سروج : من المدن السورية القديمة ، بعض المؤرخين ومنهم مؤلف هذا الكتاب يعتبرها من بلاد الرافدين ، اذ انها تقع بين ماردين وحلب . وكانت من المدن التي استولى عليها الصليبيون سنة ١١٠١م في حملاتهم على الشرق العربي التي استمرت اكثر من مائتي عام .

(١١٤) ص (٣) هناك مخطوطة اخرى من هذا النمط يبدو ان المؤلف لم يطلع عليها هي « كتاب سلوان المطاع في عدوان الاتباع » محفوظة الآن في مكتبة الاسكوريال بمدريد تعود حوادثها الى القرن العاشر الهجري .

(١١٥) ص (١٣١) كتاب الصوفي عن الكواكب الثابتة : مرت الاشارة عنه في الشرح رقم (٥٩) ص (٥٢) .

(١١٦) ص (١٣١) مجموعة مارش MARSH هو المستر ناسيوس مارش العالم الامريكي المعروف [١٦٣٨ - ١٦٨٥م] الذي استطاع ان يجمع سبعمائة واربع عشرة مخطوطة عربية في شتى العلوم وكان المستر توماس مارشال رئيس كلية لنكولن في الولايات المتحدة الامريكية قد اهدى مجموعة مارش هذه الى مكتبة بودليان في جامعة اكسفورد ولا تزال محفوظة فيها .

(١١٧) ص (١٣٢) المستعربون MOZARBS : هم الاسبان الذين تعلموا اللغة العربية واعتنق قسم كبير منهم الدين الاسلامي الحنيف طيلة وجود الحكم العربي في الاندلس ، اما المدجنون MODEJARS فانهم العرب والمسلمون الذين بقوا في الاندلس بعد انهيار الحكم العربي فيها واجبروا على اعتناق المسيحية والتخلي عن كل ما هو عربي واسلامي نتيجة الفظائع الوحشية التي ارتكبها الاسبان بعد ان استعادوا سيطرتهم على اسبانيا واقاموا محاكم التفتيش المعروفة لمحاكمة العرب والمسلمين .

(١١٨) ص (١٣٢) الفونسو العاشر ويعرف في التأريخ باسم الفونسو الحكيم او المتعلم وذلك بسبب عنايته بنقل العلوم العربية الى الاسبانية واللاتينية ، وهو من اشهر ملوك « قشتالة » التي بدأت تتصدى للعرب في الاندلس وراحت تنتزع منهم المدن الواحدة تلو الاخرى حتى قضت على الحكم العربي في الاندلس نهائيا . وقد اشتهر الفونسو بتأسيس مدرسة في اشبيلية سنة ١٢٥٤م مهمتها نقل التراث العربي الاسلامي الى اللغتين القشتالية واللاتينية وقد استعان على ذلك بعدد كبير من النقلة المجودين من مسلمين ومسيحيين ويهود ولم يكتف بذلك بل اقام معهدا للترجمة في طليطلة ، قام بترجمة امهات الكتب الفلسفية والتاريخية والادبية الى اللغتين الاسبانية واللاتينية ، وفي هذا المعهد ترجم كتاب « كليلة ودمنة » الى القشتالية . وقد توفي الفونسو العاشر سنة ١٢٨٤م .

(١١٩) ص (٣٥) معركة عين جالوت : من المعارك الحاسمة في تاريخ العرب والمسلمين في القرن الثالث عشر الميلادي وقد وقعت هذه المعركة بين الغزاة المغول وحكام مصر من المماليك في سنة ٦٥٨ هـ (١٢٦٠ م) فلقد انتصر المماليك في تلك المعركة على المغول واوقفوا زحفهم وحاولوا دون وصولهم الى مصر وبقية الشمال الافريقي . وقد تحقق هذا الانتصار بفضل توحيد القوات المصرية والسورية تحت قيادة واحدة وكان من نتيجة هذه المعركة ان اقتصر الاحتلال المغولي على ايران والعراق وسوريا . وتقع « عين جالوت » بين بيسان ونابلس في فلسطين .

(١٢٠) ص (٣٥) المماليك: طائفة من فتيان الجركس والاتراك اشتراهم السلطان صلاح الدين الايوبي واسكنهم جزيرة «الروضة» في نهر النيل ثم ما لبثوا ان ترقوا واسكوا بزمام الامور واصبحوا يحكمون مصر وسوريا وهم طائفتان او سلالتان اولاهما المماليك البحريون الذين حكموا في الفترة [١٢٥٠ ـ ١٣٨٢م] وأولهم السلطان المعزايبك الذي تولى الحكم خلال ١٢٥٠ ـ ١٢٥٧، والمنصور على الاول (١٢٥٧ ـ ١٢٥٩م) والمظفر قطز، والظاهر بيبرس الاول (١٢٦٩ ـ ١٢٧٧م) وآخرهم الملك الصالح حجي الثاني [١٣٨١ ـ ١٣٨٢م].

اما السلالة الثانية فتعرف باسم المماليك البرجيين الذين حكموا مصر ما بين ١٣٨٢ و ١٥١٧م واولهم السلطان الظاهر برقوق (١٣٨٢ ـ ١٣٨٩م) ومنهم الخليفة المستعين (١٤١٢م) والظاهر جقمق (١٤٣٨ ـ ١٤٥٣م) والاشرف انيال ١٤٥٣ ـ ١٤٦٦م وآخرهم الاشرف طومان باي الثاني ١٥١٦ ـ ١٥١٧م.

(١٢١) ص (١٣٥) ابن بختيشوع: هو جبرائيل الثاني بن بختيشوع الثاني من اسرة آل بختيشوع المسيحية التي كانت تطب الخلفاء الاول من العباسيين وكان ابوه بختيشوع الثاني قد عمل طبيبا في بلاط الخليفة المهدي ثم في بلاط الرشيد ولما توفي سنة ٨٠١م خلفه ولده جبرائيل هذا في منصبه. وكان جبرائيل طبيبا حاذقا وفي الوقت ذاته مغرما بالعلوم اليونانية وقد علت منزلته عند الرشيد واصبح طبيبه وسكرتيره الخاص ويقال ان جبرائيل هو الذي شجع الرشيد على جلب المخطوطات اليونانية الى بغداد والعمل على ترجمتها الى العربية. وقد وضع جبرائيل عدة مؤلفات طبية من اهمها «كناشة» او موسوعة طبية وضعها بالسريانية استقى معلوماته فيها من مؤلفات جالينوس وابقراط وبولس الايجي وغيرهم من مشاهير الاطباء اليونان وكان لهذا الكتاب فضل كبير على الاطباء العرب. وقد توفي جبرائيل سنة ٨٢٩م ومن مؤلفاته كتابه «منافع الحيوان» الذي توجد منه مخطوطة في مكتبة مورغان، في نيويورك.

(١٢٢) ص (١٣٦) مراغة: من اشهر مدن اذربيجان الايرانية كانت تدعى (افرازهرود) اما «مراغة» فهو اسم لمذبحة وقعت فيها في عهد مروان الثاني الاموي [١١٤ ـ ١٢٦ هـ] وكان عامل الخليفة هرون الرشيد خزيمة بن حازم قد ابتنى لها سورا وزاد في تحصينها وانزل فيها عددا كثيفا من الجند وقد ظهر فيها عدد كبير من ائمة الحديث والتأريخ والادب اذ كانت فيها عدة مدارس وزوايا ورباطات للعلم وقد اشتهرت مراغة بمرصدها الشهير الذي انشأه الخواجة نصير الدين الطوسي سنة ٦٥٧هـ وجمع فيه احسن الآت الرصد واشرك في ادارته اشهر علماء الفلك في ذلك الوقت.

(١٢٣) ص (١٣٧) الثابت ان العلامة البيروني ليس فارسيا ولا تركيا حسبما يدعي كل من الفرس والاتراك ذلك في الوقت الحاضر، فهو عربي بنشأته وثقافته وتفكيره واللغة الوحيدة التي وضع بها كل مؤلفاته هي اللغة العربية.

(١٢٤) ص (١٣٧) القزويني: جمال الدين ابو يحي زكريا القزويني [١٢٠٨ ـ ١٢٨٣ م] يتصل نسبه بالامام انس بن مالك الانصاري ولد في قزوين ورحل الى دمشق وهو فتى ثم انتقل الى بغداد وتولى مهنة القضاء في مدينة واسط ومن بعدها في الحلة ثم عاد الى بغداد حتى سقوط الخلافة العباسية على يد هولاكو وقد توفي في بغداد ذاتها. كان القزويني علما من اعلام الجغرافيا عند العرب وهو اول باحث عربي كتب في الجغرافية الطبيعية وكتابه «عجائب المخلوقات» موسوعة في علم الطبيعة والسياسة والادب والتأريخ ولذلك استحق به لقب [هيرودوتس العرب] وقد ترجم هذا الكتاب الى جميع لغات العالم تقريبا فصدرت له ترجمات انكليزية وفرنسية والمانية وفارسية وتركية وقد طبعت الترجمة الفرنسية سنة ١٨٠٥م والألمانية سنة ١٨٤٨م وتوجد منه نسخة خطية في مكتبة الكونغرس الامريكي.

(١٢٥) ص (١٣٨) ابو القاسم الزهراوي الذي عرف لدي الغرب باسم ABBUCASIS من مشاهير الاطباء العرب في الاندلس ولد على مقربة من قرطبة في النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي وتوفى سنة ١٠١٣م وكان من اشهر الجراحين وقد اولى اهتمامه الاول بالتشريح وذلك في كتابه القيم «التصريف لمن عجز عن التأليف» والزهراوي اول من استعمل ربط الشرايين، واول من استعمل السنانير في استئصال العينة واول

من اكتشف طريقة استئصال الحصى في النساء عن طريق المهبل .

وقد ترجم « جيرار الكريموني » كتاب « التصريف » للزهراوي وبقيت هذه الترجمة مصدراً لعلوم التشريح تدرس في جامعات « سالرنو » و « مونبيله » وغيرها قرونا عديدة . كما كان هذا الكتاب دليل الجراحين والاطباء في اوربا حتى نهاية القرن السابع عشر .

(١٢٦) ص (١٣٨) خدابخش كاتب ومؤرخ هندي معاصر وضع عدة كتب عن تأريخ العرب والاسلام من اشهرها كتابه « مساهمة في تأريخ الحضارة الاسلامية » الذي وضعه باللغة الانكليزية وتم طبعه في كلكتا سنة ١٩٠٥ .

(١٢٧) ص (١٤١) ابن الدريهم الموصلي : واسمه علي بن محمد بن عبد العزيز بن الدريهم الموصلي من مزوقي « مدرسة الموصل » في القرن الرابع عشر الميلادي ولم نعثر على اية ترجمة له فيما توفر لدينا من المصادر .

(١٢٨) ص (١٤٢) الشاهنامة للفردوسي : الفردوسي واسمه الكامل الحسن بن علي الطوسي من مشاهير الفرس في القرن العاشر الميلادي ولد في (باز) احدى ضواحي « طوس » حوالي سنة ٣٣٩ هـ (٩٤١م) وكان ابوه من اصحاب الثراء فاهتم بتعليمه كثيرا فاقبل الفردوسي على نظم الشعر وهو في مقتبل الشباب ثم شرع بنظم الشاهنامة التي انفق في نظمها ما بين خمس وعشرين الى ثلاثين سنة وهي تقع في ستين الف بيت اكملها في سنة ٣٨٩ هـ (٩٩٩م) وعهد الى « علي بن ديلم » بنسخها والى « ابي دلف » راويته بتلاوتها وقد كتبها على سبعة مجلدات واذ ذاك حملها الفردوسي ورحل بها الى « غزنة » وهناك اتصل بالوزير احمد بن الحسن الذي شغف بقراءة الشاهنامة فتولى تقديمها الى السلطان محمود الغزنوي فسر هذا بها سرورا عظيما لكن بعض القوم وشوا بالفردوسي عند السلطان محمود فلم يصله الا بعشرين الف درهم ثم رضي عنه فيما بعد وقربه اليه . وتسرد الشاهنامة تأريخ ملوك ايران منذ القدم حتى وقت نظمها . وقد ترجمت الشاهنامة الى عدة لغات اوربية اما ترجمتها العربية فقد نهض بها الكاتب والشاعر المرحوم الدكتور عبدالوهاب عزام حيث طبعتها لجنة التأليف والترجمة والنشر المصرية في سنة ١٩٣٣ .

(١٢٩) ص (١٤٥) ابن بطلان : ابو الحسن مختار بن الحسن بن عبدون نصراني من اهل بغداد لازم الطبيب ثابت ابن زهرون الحراني وانتفع به وكانت له مراسلات مع الطبيب العربي الشهير علي بن رضوان المصري ولهذا السبب رحل ابن بطلان الى مصر للالتقاء بصديقه ابن رضوان والاجتماع به . وكانت رحلته في سنة ٤٣٩ هـ وفي طريقه الى مصر اقام في مدينة حلب مدة طويلة ثم واصل سفره الى مصر فوصلها سنة ٤٤١ هـ واقام بها ثلاث سنوات وما لبث ان انتقل بعد ذلك الى القسطنطينية فاقام فيها سنة واحدة . وضع ابن بطلان عدة كتب عن الامراض منها رسالته الشهيرة « دعوة الاطباء » وكتاب « بدعة الاطباء » وكتاب تقويم الصحة ، وكنائس الاديرة والرهبان ، والمدخل الى الطب وغيرها .

(١٣٠) ص (١٤٥) الظاهر بيبرس من اشهر الحكام المماليك في مصر وسوريا اصله من اهل القفجاق الاتراك جنوبي روسيا سرق وهو طفل على ايدي التتر ونقل الى سوق النخاسة في دمشق وحماه فاشتراه علاء الدين البندقدار احد مماليك الملك الصالح نجم الدين ايوب صاحب مصر ووالد صلاح الدين الايوبي وما لبث ان ترقي فاصبح في منصب كبير وقام بعد توليه الحكم باصلاحات واسعة في ميادين التجارة والاقتصاد والثقافة والعلوم .

(١٣١) ص (١٤٥) اراد الظاهر بيبرس ان يفرض على حكمه صفة شرعية وان يسكت السنة خصومه وفي الوقت نفسه يتحبب الى العرب ويوطد اركان حكمه بينهم فاستجلب احد افراد الاسرة العباسية في مصر وهو الامير ابو القاسم احمد بن الخليفة الظاهر فاعلنه خليفة للمسلمين ولقب بأسم الخليفة المستنصر بالله العباسي وذلك في سنة ٦٥٩ هـ (١٢٦١م) وتمت البيعة للمستنصر في يوم الاثنين الثالث عشر من شهر جمادى الاولى . وفي يوم الجمعة الذي اعقب ذلك اليوم صلى الخليفة بالناس في جامع القلعة بالقاهرة . على ان سلطة الخليفة في الواقع كانت اسمية ولم يكن له ادنى حد من النفوذ الفعلي .

(١٣٢) ص (١٤٧) حافظ الشيرازي : من اكابر شعراء الفرس ولد في مدينة شيراز في القرن الثامن الهجري وتوفي في اواخره . اسمه « شمس الدين محمد » ولقبه « حافظ » كان وقاد الذهن ولوعا بالادب اشتهر بشعره الغنائي الرقيق وكانت له صلات مع سلاطين آل المظفر في شيراز ، لم يتكسب بشعره وعاش قانعا بالزهيد من المال عاصر السلطان احمد الجلائري سلطان بغداد وكان يجله ويحترمه ، وقد شهد حافظ غزو المغول وقيام تيمورلنك بغزو ايران والعراق وقد حضر امام تيمورلنك ذاته . وقد جمعت اشعار حافظ بعد وفاته وافتتن بها الصوفية كثيرا .

(١٣٣) ص (١٥٦) الجاحظ : (١٥٦ — ٢٥٥ هـ) ابو عثمان عمرو بن حجر ولد بالبصرة ونشأ فيها وانكب على الدرس والتحصيل درس على جهابذة اللغة من امثال الاصمعي وابي عبيدة ودرس على ابي اسحق النظام علم الكلام ومنه اعتنق الاعتزال . كان الجاحظ يؤجر حوانيت الوراقين (اصحاب المكتبات) لغرض الدراسة والاطلاع وكان يختلف الى بغداد في عهد المأمون والمعتصم والواثق والمتوكل ثم انقطع الى الوزير عبدالملك بن الزيات وبعد ان نكب هذا استقر في البصرة ، اصيب بالفالج اي الشلل النصفي ، وطال عليه مرضه الى ان توفي سنة ٢٥٥ هـ وقد قارب المائة من عمره ، اشهر كتبه « حياة الحيوان » و « البيان والتبيين » و « البخلاء » و « المحاسن والاضداد » وله ديوان رسائل ، وهذا كل ما بقي من مؤلفاته التي نافت على مئتي كتاب ورسالة .

(١٣٤) ص (١٥٦) ابن غانم المقدسي صاحب كتاب « كشف الاسرار » ٩٢٠—١٠٠٤ هـ (١٥١٥—١٥٩٦م) نورالدين علي بن محمد من احفاد سعد بن عبادة الخزرجي من كبار الفقهاء اصله ، من بيت المقدس ولد ونشأ وتوفى في القاهرة له عدة مؤلفات مخطوطة ، منها « الرمز في شرح الكنز » و « نور الشمعة في احكام الجمعة » و « حاشية على القاموس وغيرها .

(١٣٥) ص (١٦٢) مدينة ماردين : من المدن القديمة تقع بين اورفه وديار بكر وتقوم على تل كبير يحيط بها سور . سكانها خليط من المسلمين والنصارى ، فيها عدد من المساجد والكنائس . غزاها تيمورلنك سنة ٧٩٦ هـ فخربها ، وهي من ضمن الاراضي التركية في الوقت الحاضر .

(١٣٦) ص (١٦٧) مكتبة جستربيتي CHESTER BEATY LIBRARY سميت باسم جامع خزانتها من المخطوطات الشرقية السر . أ . جستربيتي وتحتوي هذه المكتبة على حوالي الفي وخمسمائة مخطوطة عربية وتركية وفارسية وارمنية في سائر فروع العلوم والمعرفة وقد قام المستشرق الانكليزي المعروف « اربري » بتنظيم فهرس للمخطوطات العربية التي تضمها المكتبة يقع في ثمانية مجلدات .

(١٣٧) ص (١٦٩) مدينة طبرية : احدى المدن الاربع المقدسة لدى اليهود في فلسطين تقع على بعد اربعة اميال من الطرف الجنوبي من بحيرة طبرية (بحر الجليل) . بناها انتيباس بن هيرودوس معتمد الرومان سنة ١٦ ـ ٢٢ ميلادية وسماها « طبرية » نسبة الى الامبراطور الروماني طيباريوس كانت ذات شأن في زمن السيد المسيح وانتقل اليها اليهود بعد تدمير اورشليم سنة ٧٠ م .

افتتحها المسلمون على يد القائد شرحبيل بن حسنة سنة ١٣ للهجرة . جرت على مقربة منها موقعة « حطين » الحاسمة سنة ١١٨٧ م التي انتصر فيها صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين وطردهم من فلسطين كلها فيها قبر النبي شعيب وكنيسة الشجرة وعين ماء ينسبونها الى المسيح ، واسواق ومساجد عديدة . ظهر فيها عدد كبير من العلماء المسلمين في شتى علوم اللغة والدين والأدب والتأريخ .

(١٣٨) ص (١٦٩) الصيبدج SEPIA ويعرف لدى العامة في العراق باسم « السبداج » وهو عبارة عن مسحوق ناعم لماع تستعمله النساء للزينة واظن ان اصل الكلمة « سبيداج » فارسية من كلمة « سفيد » اي الأبيض عند الفرس .

(١٣٩) ص (١٧٠) طيسفون : احدى القصبات السبع التي عرفت باسم « المدائن » في العراق وقد بنيت طيسفون في القرن الرابع للميلاد وفيها اقام كسرى ملك فارس ايوانه الشهير الذي لا تزال اثاره قائمة حتى اليوم تعرف باسم « طاق كسرى » اما المدينة فقد سميت فيما بعد باسم « سلمان باك » وهو اسم حلاق الرسول محمد (ص) ، اي سلمان الفارسي ، الذي دفن فيها وعلى مرقده مسجد يصلى فيه . وكانت سلمان باك

الى ما قبل ثلاثين سنة مضت أفضل متنزه لأهالي بغداد ايام الربيع يتنقلون اليها بخيامهم واهليهم في ارياضها وبساتينها فيقيمون فيها الأيام والاسابيع ويشـاركون في الاحتفال بعيد النوروز الذي احياه الفرس اثناء تمركز نفوذهم في عهد العباسيين ولم يكن الهدف من ذلك زيارة مرقد سليمان الفارسي وانما التذكير بحكم الفرس وعاصمتهم طيسفون.

(١٤٠) ص (١٧٠) الخطاط ابن البواب : ابوالحسن علاء الدين علي بن هلال. خطاط عربي مشهور. كان ابوه بواب بيت القضاء في بغداد. وكان يعرف بابن الستري ايضا. توفى سنة ٤١٣ هـ (١٠٢٢ م) ودفن بجوار قبر «احمد بن حنبل». كان واسع المعرفة في الفقه حفظ القرآن ونسخه بيده اربعا وستين مرة احداها بالخط الريحاني وهذه النسخة اهداها السلطان سليم الأول العثماني الى جامع (لاله لي) باسطنبول. اســس مدرسة للخط وابتدع الخط الريحاني وفي مكتبة ايا صوفيا ديوان سلامة بن جندل بخط ابن البواب.

(١٤١) ص (١٧٠) قابوس نامه : كتاب في مبادىء الاخلاق وقواعدها الفه «كيكاوس» حفيد «قابوس وشمكير» امير طبرستان ووجهه الى ابنه «كيلانشاه» وقد فرغ من تأليفه في سنة ٤٠٥ هـ (١٠٨٢م) وكان عمره في الثالثة والستين ويشتمل الكتاب على مقدمة واربعة واربعين فصلا وتوجد عدة مخطوطات منه في لندن وبرلين وليدن وقد طبع هذا الكتاب على الحجر في طهران سنة ١٢٨٥ هـ (١٨٦٨م) وترجمه المستشرق «كويدي» الى الفرنسية وطبعه في باريس ١٨٨٦م كما ترجم الكتاب الى التركية ثلاث مرات.

(١٤٢) ص (١٧٣) عبدالرحمن الداخل : عبدالرحمن بن معاوية بن هشام بن عبدالملك بن مروان مؤسس الدولة الاموية في الاندلس فر من العباسيين الذين كانوا يطاردونه وبقية افراد بيته الى فلسطين وانتقل منها الى مصر ثم رحل الى القيروان فالمغرب واستقر اخيرا في مدينة «سبتة».

دخل الاندلس سنة ٧٥٥م وانتصر على خصمه «يوسف الفهري» ثم نودي به اميرا على قرطبة في الخامس عشر من ايار من تلك السنة واستطاع بمهارته وحنكته ان يحارب الاعداء الطامعين في الحكم وان يهزمهم في وقائع حربية عديدة، وان يوطد الحكم ويوحد البلاد ويشيع الأمن والرخاء فيها. وقد توفي عبدالرحمن سنة ٧٨٨م بعد ان امضى في الحكم ثلاثاً وثلاثين سنة.

(١٤٣) ص (١٧٣) بلنسية Valencia من اهم الموانىء الاندلسية ومن المدن التي اشتهرت ايام الحكم العربي الاسلامي في الاندلس بمعاهدها العلمية ووفرة علمائها بالاضافة الى المصانع الكبرى التي اقامها العرب فيها من امثال معامل الحرير والسكر وغيرها. وتنسب اليها طائفة كبيرة من رجال الثقافة والعلم والأدب.

(١٤٤) ص (١٧٣) ارغون شاه : يبدو من التأريخ المدون لمخطوطة القرآن المنسوب الى هذا الرجل انه ليس المقصود به (ارغون) حفيد هولاكو. واغلب الظن انه احـد الامراء الجلائريين، او قادتهم على الاصح. وانه قـد ظهر اما في عهد السلطان اويس بن حسن الكبير (١٣٥٦ـ١٣٧٤م) او في عهد ولده السلطان حسين الذي تولى الحكم في الفترة ١٣٧٤ـ١٣٨٢م.

(١٤٥) ص (١٧٥) المصور دافنشي : مصور وعالم وفيلسوف ولد في قرية «فنشي» قرب مدينة فلورنس الايطالية سنة ١٤٥٢م وانتقل الى فلورنس. شغف بالرسم والنحت منذ صغره. وانتقل عام ١٥٠٣م الى فرنسا ثم عاد منها بعد اربع سنوات ليستقر في «ميلانو». في سنة ١٥١٥م تقابل مع فرانسو الاول ملك فرنسا الذي اشترى منه عدة لوحات منها لوحته الشهيرة «الجيوكندا». عاد الى فرنسـا مرة اخرى وهناك توفي فيها سنة ١٥٩٩م.

خلف دافنشي وراءه ثروة فنية هائلة منها لوحات ومخطوطات كثيرة في العلوم والفلسفة والموسيقى. من اشهر لوحاته «العشاء الاخير» رسمها على جدار احد الاديرة وتعرف باسم «المائدة» ايضا. ولوحة العذراء ولوحة القديس يوحنا وغيرها.

(١٤٦) ص (١٧٥) المصور دورر : البرخت دورر ALBRECHT DURER مصور الماني عاش في الفترة ما بين ١٤٧١ - ١٥٢٨م .

(١٤٧) ص (١٧٩) الجلائريون : طائفة من اصل مغولي وفارسي ظهرت لاول مرة في ايران وفي عهد الرئيس حسن الكبير ، وهو ثالث رؤساء الجلائريين ، امتد نفوذهم الى العراق فاستولوا عليه سنة ١٣٣٦م واتخذوا بغداد عاصمة لهم وظلوا في الحكم حتى هزمهم امراء « قره قوينلو » الاتراك سنة ١٤١١م .

(١٤٨) ص (١٧٩) انتقلت الى المسلمين الاساطير التي تخص الملائكة الذين وردت اشارات عنهم في القرآن الكريم واشهرهم اربعة : جبرائيل وهو الذي كان ينزل بالوحي من الله على الرسول محمد (ص) و « اسرافيل » الذي اوكلت اليه مهمة النفخ في الصور يـــوم الحشر ليؤدي البشر الحساب امام الله و « ميكائيل » وهو الموكل بتوزيع الارزاق على البشر ، و « عزرائيل » وهو المسؤول عن قبض ارواح البشر .

(١٤٩) ص (١٨٠) الطوسي : من اشهر العلماء المسلمين في الفلك والرياضيات في القرن السادس الهجري ، ولد في مدينة « طوس » سنة ١٢٠١م انكب على الدرس والتحصيل فحاز مرتبة عليا في مختلف العلوم والفنون وعلى الاخص الرياضيات والفلك وعلم الهيئة . وقد كثر حســـاده لهذا السبب فوشوا به الى حاكم قهستان الذي امر بالقائه في السجن فمكث فيه الى ان غزا هولاكو بغداد ودمرها وعندئذ امر باخراج الطوسي من السجن وتكريمه فجعله امينا على الاوقاف في الدولة المغولية وفتح امامه خزائن المملكة فاستغلها الطوسي في جمع اندر المخطوطات واشهرها من خراسان والموصل وبغداد والشام حتى تألفت لديه مكتبة ضخمة ضمت ٤٠٠٠٠٠ مخطوط في شتى العلوم . وفضلا عن ذلك اختاره هولاكو لانشـــاء مرصد « مراغة » الشهير الذي حشد فيه الطوسي اشهر علماء الفلك في ذلك الزمان .

وفي هذا المرصد وضع الطوسي مؤلفاته الرياضية والفلكية وهو اول من فصل علم المثلثات عن الفلك . وكان من اشهر مؤلفات الطوسي كتابه « الزيج الايلخاني » الذي يقع في اربع مقالات وقد اكمله بعد وفاته « جمشيد بن مسعود » وسماه بالزيج الخاقاني واصبح من اهم مصادر علم الفلك في اوربا . ومنها كتابه « التذكرة في علم الهيئة الذي انتقد فيه اراء بطليموس . ويقول العالم الفرنسي « سارتون » ان هذه الانتقادات كانت خير مصدر اهتدى به كوبرنكوس فيما بعد . وقد ترجمت بعض فصول هذا الكتاب الى الفرنسية على يد العالم الفرنسي « كار دي فو » .

ومن بين مؤلفات الطوسي العلمية كتاب « عجائب الخلق » الذي اشار اليه المؤلف . وقد توفي الطوسي ببغداد سنة ١٢٧٣م ودفن في مشهد الامام موسى الكاظم .

(١٥٠) ص (١٨٠) السلطان احمد الجلائري : رابع السلاطين الجلائريين تولى الحكم في سنة ١٣٨٢م في بغداد وكان العراق من حصته في حين كانت كردستان من حصته اخيه بايزيد ولم يدم حكم احمد طويلا فقد اجتاح تيمورلنك ايران والعراق واذ ذاك هرب احمد الى مصر وبقي فيها حتى وفاة تيمورلنك وبمساعدة من مماليك مصر عاد الى العراق ففتح بغداد مرة اخرى وحكم فيها حتى سنة ١٤١١م وقد توفي احمد على اثر اندحاره امام قره يوسف التركماني في أذربيجان وكانت تلك الواقعة قد حدثت سنة ١٤١٠م .

(١٥١) ص (١٨٠) الخواجة كرماني : هو احمد بن يحيى الكرماني من اشهر مؤلفات الكرماني دائرة معارف واسعة من الموضوعات المختلفة وعلى الاخص التأريخ الطبيعي ، تقع في اثنين وعشرين مجلدا . وقد عثر على مجلد واحد منها هو المجلد العشرون الذي تحتفظ بــه الآن مكتبة « جون ريلاندز » في مدينة مانجستر بانكلترا . ووضع الكرماني ملحمة شعرية عن غرام « هماي » امير فارس بالاميرة « همايون » ابنة عاهل الصين .

(١٥٢) ص (١٨٠) المصور جنيد البغدادي : مصور ومزوق شهير تتلمذ على يد « عبد الحي » احد تلاميذ المصور شمس الدين مزوق الشاهنامة المعروف وقد قام جنيد بتصوير كتاب الخواجه احمد بن يحيى الكرماني . وكان جنيد يعمل في خدمة السلطان احمد الجلائري . ولذلك عرف باسم جنيد السلطاني .

(١٥٣) ص (١٨١) الجمالي صاحب كتاب « الخمسة » : من الكتاب الفرس الذين ظهروا في اواخر القرن الثالث عشر .

(١٥٤) ص (١٨٣) الشيخ احمد المصري صاحب كتاب « قانون الدنيا وعجائبها » لم نعثر على ترجمة له فيما توفر لدينا من المصادر .

(١٥٥) ص (١٨٢) يقصد به اسكندر ذو القرنين وقيل انه هو الاسكندر المقدوني الذي اجتاح العراق وايران والهند وحاول الوصــول الى الصين ولكن ملوك الصين استطاعوا صده ببناء السور الكبير ، وقد ورد ذكر « ذي القرنين » في ســورة « اهل الكهف » التي جاء فيها قوله تعالى « قالوا يا ذا القرنين ان يأجوج ومأجوج مفسدون في الارض فهل نجعل لك خرجا على ان تجعل بيننا وبينهم سدا . قال ما مكني فيه ربي خيرا فاعينوني بقوة اجعل بينكم وبينهم ردماً . آتوني زبر الحديد حتى اذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى اذا جعله نارا قال آتوني افرغ عليه قطرا . فما اسطاعوا ان يظهروه وما استطاعوا له نقباً » .

(١٥٦) ص (١٨٣) بيكاسو : اسمه الكامل بابلو بيكاسو رسام يهودي اسباني شهير ولد في مدينة « ملقة » الاسبانية في ١٨٨١م طغت شهرته العالمية في التصوير الحديث لابتداعه النظرية السريالية في الرسم : كما كان من كبار الرسامين الذين استعملوا اسلوب التكعيب في الرسم . له عدد كبير من اللوحات الشهيرة بعضها عن احداث الحرب الاهلية الاسبانية ١٩٣٦ـــ١٩٣٧م ، ومن اشهرها لوحته عن مدينة « غورنيكا » .

(١٥٧) ص (١٨٤) فاسكو دي غاما (١٤٦٩ـــ١٥٢١م) : ملاح برتغالي مغامر اكتشف في سنة ١٤٩٨م طريق الوصول الى الهند من اوربا بالاستدارة حول القارة الافريقية فوصل الى رأس في الســاحل الافريقي اطلق عليه « رأس الرجاء الصالح Cape of Good Hope وذلك بمساعدة الملاح العربي الشهير احمد بن ماجد ، وبهذا الاكتشاف وصلت البرتغال ، قبل غيرها من الدول الاوربية ، الى الهند والخليج العربي حيث بدأ الصراع الاستعماري بين دول اوربا للاستيلاء على الشرق واحتكار ثرواته وتسخير ابنائه لخدمة المصالح الرأسمالية الامبريالية .

(١٥٨) ص (١٨٤) الامام الغزالي (١٠٥٩ـــ١١١١م) : ابو حامد محمد الغزالي ـــ بتشديد الزاء ـــ ولد في مدينة طوس ، وهو من اعاظم الفلاسفة المسلمين ، تعلم في نيسابور ثم اقام في بلاط السلطان نظام الملك السلجوقي ، عمل فيما بعد استاذا في المدرسة النظامية ببغداد . انتابته ازمة روحية فسافر الى الشام وفلسطين ومصر والحجاز ، ثم انقطع بعدها الى التصوف والتأليف . وضع عدة كتب مهمة من اشهرها « احياء علوم الدين » و « المنقذ من الضلال » و « تهافت الفلاسفة » وغيرها .

BIBLIOGRAPHY * المراجع

BACKGROUND LITERATURE

Political, Cultural and Social History

Philip K. HITTI, *History of the Arabs*, London 1937.

Gustave E. VON GRUNEBAUM, *Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation*, Chicago 1946.

S. D. GOITEIN, *From the Mediterranean to India: Documents on the Trade to India, South Arabia, and East Africa from the Eleventh and Twelfth Centuries*, Speculum, vol. 29, p. 181-197, 1954.

S. D. GOITEIN, *The Rise of the Near-Eastern Bourgeoisie in Early Islamic Times*, Cahiers d'Histoire Mondiale, vol. 3, p. 583-604, 1957.

H. RITTER, *L'Orthodoxie a-t-elle une part dans la décadence?*, in R. BRUNSCHVIG and G. E. VON GRUNEBAUM, *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*, Actes du Symposium International d'Histoire de la Civilisation Musulmane (Bordeaux, 25-29 juin 1956), Paris 1957, p. 167-183.

B. LEWIS, *The Arab History*, Arrow Books, London 1958.

Literary History

Reynold A. NICHOLSON, *A Literary History of the Arabs*, New York 1907.

Paul KAHLE, *Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten*, Der Islam, vol. 1, p. 264-299, 1910; II. Teil, p. 145-195, 1911.

Georg JACOB, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Hanover 1925.

H. A. R. GIBB, *Arabic Literature, an Introduction*, London 1926.

Paul KAHLE, *Das arabische Schattentheater im mittelalterlichen Ägypten*, Wissenschaftliche Annalen, vol. 3, p. 748-776, 1954.

Translations of Illuminated Arabic Texts Discussed in this Book

[*Historia de los*] *Amores de Bayâd y Riyâd, una Chantefable Oriental en Estilo Persa* (Vat. Ar. 368), by A. R. Nykl, New York 1941.

BIDPAI: *Kalila and Dimna, or The Fables of Bidpai*, translated from the Arabic by the Rev. Wyndham Knatchbull, Oxford 1819, reprinted 1905.

DIOSCORIDES: *The Greek Herbal of Dioscorides, Illustrated by a Byzantine A.D. 512, Englished by John Goodyer A.D. 1655, Edited and First Printed A.D. 1933 by Robert T. Gunther*, Oxford 1934.

AL-HARÎRÎ: *The Assemblies of al-Harîrî*, translated from the Arabic by T. Chenery and F. Steingass, Oriental Translation Fund, n.s. v. IX, III, 1867-1898.

IBN BUTLÂN: *Un Banquet de médecins au temps de l'émir Nasr el-Dawla ibn Marwân* (*Daâwat al-atibba* d'Ibn Batlane), French translation by Mahmoud Sedky Bey, Cairo 1928.

AL-JAZARÎ: Eilhard Wiedemann in collaboration with Fritz Hauser, *Über die Uhren im Bereich der islamischen Kultur*, Nova Acta, Abh. d. Kaiserl. Leop.-Carol. Deutschen Akademie der Naturforscher, vol. c, No. 5, Halle 1915.

AL-MAQDISÎ (Mocaddéci): *Les Oiseaux et les Fleurs*, in H. S. V. Garcin de Tassy, *Allégories, récits poétiques et chants populaires traduits de l'arabe, du persan, de l'hindoustani & du turc*, p. 1-71, Paris 1876.

AL-QAZWÎNÎ: *Zakarija ben Muhammed ben Mahmud el-Kazwîni's Kosmographie nach der Wüstenfeldschen Textausgabe*, translated from the Arabic by Hermann Ethé, t. 1, Leipzig 1868.

The Place of Painting in Islam

Thomas W. ARNOLD, *Painting in Islam, a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford 1928.

A. J. WENSINCK, *Sūra*, The Encyclopaedia of Islam, vol. 4, p. 561-563, Leyden-London 1934.

Zaky M. HASSAN, *The Attitude of Islam towards Painting*, The Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, vol. 7, p. 1-17, Cairo, July 1944.

K. A. C. CRESWELL, *A Bibliography of Painting in Islam* (Publications of the Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, *Art Islamique*, tome I), Cairo 1953.

André GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.

Rudi PARET, *Textbelege zum islamischen Bilderverbot*, in *Das Werk des Künstlers. Hubert Schrade zum 60. Geburtstag*, p. 36-48, Stuttgart 1961.

THE EARLY MEDIEVAL PERIOD

The Umayyad Style

Alois MUSIL and others, *Kusejr 'Amra*, 2 vols., Vienna 1907.

Marguerite VAN BERCHEM, *The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus*, in K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol. 1, p. 149-252, Oxford 1932.

* لم نجد أية ضرورة لترجمة المراجع الاجنبية التي اعتمد المؤلف عليها فتركناها على حالها .

المترجمان

Fritz SAXL, *The Zodiac of Quṣayr 'Amra*, in K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol. 1, p. 338-350, Oxford 1932.

E. HERZFELD, *Die Könige der Erde*, Der Islam, vol. 21, p. 233-236, 1933.

J. SAUVAGET, *Remarques sur les monuments omeyyades, I: Châteaux de Syrie*, Journal Asiatique, vol. 231, p. 1-59, 1939 (Qusayr 'Amra, p. 13-15).

Daniel SCHLUMBERGER, *Deux fresques omeyyades*, Syria, vol. 25, p. 86-102, 1946-1948.

Oleg GRABAR, *The Painting of the Six Kings at Quṣayr 'Amrah*, Ars Orientalis, vol. 1, p. 185-187, 1954.

Enno LITTMANN, *Mukaukis im Gemälde von Kusair 'Amra*, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, vol. 105, p. 287-288, 1955.

Hamilton A. R. GIBB, *Arab-Byzantine Relations under the Umayyad Caliphate*, Dumbarton Oaks Papers, No. 12, p. 219-233, 1958.

Oleg GRABAR, *The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem*, Ars Orientalis, vol. 3, p. 33-62, 1959.

R. W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar*, with a Contribution by Oleg Grabar, Oxford 1959.

The Early 'Abbâsid Style

Joseph HOROVITZ, *Die Beschreibung eines Gemäldes bei Mutanabbi*, Der Islam, vol. 1, p. 385-388, 1910.

Ernst HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.

Basil GRAY, *Islamic Charm from Fostat*, The British Museum Quarterly, vol. 9, p. 130-131, 1935.

Gaston WIET, *Un Dessin du XI^e Siècle*, Bulletin de l'Institut d'Egypte, vol. 19, p. 225-227, 1937.

Basil GRAY, *A Fâtimid Drawing*, The British Museum Quarterly, vol. 12, p. 91-96, 1938.

J. SAUVAGET, *Remarques sur les monuments omeyyades*, II, Mélanges asiatiques (Journal asiatique), 1940-1941, p. 52-56.

R. ETTINGHAUSEN, *Painting in the Fatimid Period: a Reconstruction*, Ars Islamica, vol. 9, p. 112-124, 1942.

Ugo MONNERET DE VILLARD, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Rome 1950.

R. ETTINGHAUSEN, *Early Realism in Islamic Art*, in *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida*, vol. I, p. 252-273, Rome 1956.

D. S. RICE, *Deacon or Drink: Some Painting from Samarra Re-examined*, Arabica, vol. 5, p. 15-33, 1958.

D. S. RICE, *A Drawing of the Fatimid Period*, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. 21, p. 31-39, 1958.

André GRABAR, *Image d'une église chrétienne parmi les peintures musulmanes de la Chapelle Palatine à Palerme*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 226-233, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Emmy WELLESZ, *An Early al-Sûfî Manuscript in the Bodleian Library in Oxford*, Ars Orientalis, vol. 3, p. 1-26, 1959.

THE HIGH MIDDLE AGES

General Treatment

Fredrik R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the eighth to the eighteenth century*, London 1912.

Philipp Walter SCHULZ, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 2 vols., Leipzig 1914.

Ernst KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Die Kunst des Ostens, vol. 7, Berlin 1923.

Edgar BLOCHET, *Les Enluminures des Manuscrits orientaux — turcs, arabes, persans — de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1926.

Thomas W. ARNOLD and Adolf GROHMANN, *The Islamic Book, a Contribution to its Art History from the seventh to the eighteenth century*, n.p., 1929.

Edgar BLOCHET, *Musulman Painting, Twelfth-Seventeenth Century*, translated from the French by Cicely M. Binyon, London 1929.

Arménag BEY SAKISIAN, *La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris-Brussels 1929.

Laurence BINYON, J. V. S. WILKINSON and Basil GRAY, *Persian Miniature Painting*, London 1933.

Eustache DE LOREY, *La peinture musulmane de l'école de Baghdad*, Gazette des Beaux-Arts, 6th per., vol. 10, p. 1-13, 1933.

Ivan STCHOUKINE, *La Peinture iranienne sous les derniers 'Abbâsides et les Il-Khâns*, Bruges 1936.

Kurt HOLTER, *Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350*, Zentralblatt für Bibliothekswesen, vol. 54, p. 1-34, 1937.

Eustache DE LOREY, *Peinture musulmane ou peinture iranienne*, Revue des arts asiatiques, vol. 12, p. 20-31, 1938.

H. BUCHTHAL, O. KURZ, and R. ETTINGHAUSEN, *Supplementary Notes to K. Holter's Check List of Islamic Illuminated Manuscripts before A.D. 1350*, Ars Islamica, vol. 7, p. 147-164, 1940.

Bishr FARÈS, *Distinction des deux tendances syrienne et iranienne dans la miniature de l'Ecole de Bagdad*, in *Actes du XXI^e Congrès International des Orientalistes*, p. 332-333, Paris 1949.

Kurt WEITZMANN, *The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations*, in *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, p. 244-266, ed. George C. Miles, Locust Valley 1952.

R. ETTINGHAUSEN, *Interaction and Integration in Islamic Art*, in *Unity and Variety in Muslim Civilization*, p. 107-131, ed. Gustave E. VON GRUNEBAUM, Chicago 1955.

Bishr FARÈS, *Figures Magiques*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 154-162, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Ernst J. GRUBE, *Materialien zum Dioskurides Arabicus*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 163-194, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Salahuddin AL-MUNAJJED, *Le manuscrit arabe jusqu'au X^e s. de l'H.*, vol. I: *Spécimens*, Ligue des Etats Arabes, Institut des Manuscrits Arabes, Cairo 1960.

Individual Illuminated Manuscripts
(in the order of their occurrence in the text)

Bishr FARÈS, *Une miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad. Son climat, sa structure et ses motifs, sa relation avec l'iconographie chrétienne de l'Orient*, Mémoires de l'Institut d'Egypte, vol. 51, Cairo 1948.

Bishr FARÈS, *L'Art sacré chez un primitif musulman*, Bulletin de l'Institut d'Egypte, vol. 36, p. 619-677, 1955.

Bishr FARÈS, *Vision chrétienne et signes musulmans autour d'un manuscrit arabe illustré au XIII^e siècle*, Mémoires de l'Institut d'Egypte, vol. 56, Cairo 1962.

E. KÜHNEL, *Review of B. Farès, Une Miniature religieuse de l'école de Bagdad*, Oriens, vol. 4, p. 171-173, 1951.

D. S. RICE, *The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam*, The Burlington Magazine, vol. 95, p. 128-134, 1953.

S. M. STERN, *A New Volume of the Illustrated Aghânî Manuscript*, Ars Orientalis, vol. 2, p. 501-503, 1957.

A. Süheyl ÜNVER, *Istanbulda Dioscorides Eserleri*, Istanbul 1944.

Florence E. DAY, *Mesopotamian Manuscripts of Dioscorides*, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New Series, vol. 8, p. 274-280, 1950.

Hugo BUCHTHAL, *"Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts*, Ars Islamica, vol. 7, p. 125-133, 1940.

Bishr FARÈS, *Le Livre de la Thériaque*, Art Islamique, tome 2, Cairo 1953.

Hugo BUCHTHAL, *Early Islamic Miniatures from Baghdad*, The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore, vol. 5, p. 16-39, 1942.

Kurt HOLTER, *Die Galen-Handschrift und die Makamen des Harîri der Wiener Nationalbibliothek*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, special number No. 104 (Jahrbuch, n.F. XI, 1937).

Mehmet AGA-OGLU, *On a Manuscript by al-Jazari*, Parnassus, vol. 3, No. 7, p. 27-28, New York 1931.

Ivan STCHOUKINE, *Un manuscrit du traité d'al-Jazari sur les automates du VIIe siècle de l'hégire*, Gazette des Beaux-Arts, 6th per., vol. 11, p. 134-140, 1934.

G. DE JERPHANION, *Les miniatures du manuscrit syriaque No. 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Vatican City 1940.

Hugo BUCHTHAL, *The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art*, Syria, vol. 20, p. 136-150, 1939.

Ivan STCHOUKINE, *Les Manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothèque du Caire*, Gazette des Beaux-Arts, 6th per., vol. 13, p. 138-158, 1935.

Bishr FARÈS, *Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. La querelle des images en Islam*, in *Mélanges Louis Massignon*, p. 77-109, Institut Français de Damas, 1957.

D. S. RICE, *The Oldest Illustrated Arabic Manuscript*, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, vol. 22, p. 207-220, 1959.

Ugo MONNERET DE VILLARD, *Un Codice arabo-spagnolo con miniature*, Bibliofilia, vol. 43, p. 209-223, 1941.

THE FINAL PERIODS

The Mamlûk Styles

Ananda K. COOMARASWAMY, *The Treatise of al-Jazari on Automata, Leaves from a Manuscript of the Kitâb fi Ma'arifat al-Hiyal al Handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston, and Elsewhere*, Museum of Fine Arts, Boston, Communications to the Trustees, No. 6, 1924.

K. A. C. CRESWELL, *Dr. F. R. Martin's M. S. "Treatise on Automata"*, The Year Book of Oriental Art and Culture, 1924-1925, p. 33-40, 1925.

Rudolf M. RIEFSTAHL, *The Date and Provenance of the Automata Miniatures*, The Art Bulletin, vol. 11, p. 206-215, 1929.

Eustache DE LOREY, *Le Bestiaire de l'Escurial*, Gazette des Beaux-Arts, 6th per., vol. 14, p. 1-11, 1935.

Kurt HOLTER, *Die frühmamlukische Miniaturenmalerei*, Die Graphischen Künste, n.s., vol. 2, p. 1-14, Vienna 1937.

Hugo BUCHTHAL, *Three Illustrated Harîri Manuscripts in the British Museum*, The Burlington Magazine, vol. 77, p. 144-152, 1940.

Leo A. MAYER, *A Hitherto Unknown Damascene Artist*, Ars Islamica, vol. 9, p. 168, 1942.

Oscar LÖFGREN, *Ambrosian Fragments of an Illuminated Manuscript Containing the Zoology of al-Gâhiz*, with a Contribution, *The Miniatures: Their Origin and Style*, by Carl Johan LAMM, Uppsala Universitets Årsskrift 1946: 5, Uppsala-Leipzig 1946.

Leo A. MAYER, *Mamluk Costume*, Geneva 1952.

Bishr FARÈS, *Un Herbier arabe illustré du XIVe siècle*, in *Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, p. 84-88, ed. George C. Miles, Locust Valley 1952.

Sofie WALZER, *An Illustrated Leaf from a Lost Mamlûk Kalîlah wa-Dimnah Manuscript*, Ars Orientalis, vol. 2, p. 503-505, 1957.

Sofie WALZER, *The Mamlûk Illuminated Manuscripts of Kalîla wa-Dimna*, in *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, p. 195-206, ed. R. Ettinghausen, Berlin 1959.

Sami K. HAMARNEH, *Drawings and Pharmacy in al-Zahrâwi's 10th-Century Surgical Treatise*, United States National Museum Bulletin, 228, p. 81-94, Washington 1961.

Other Styles

Manuel GÓMEZ MORENO, *Pinturas de Moros en la Alhambra*, Granada 1916.

Friedrich SARRE, *Bemalte Wandbekleidung aus Aleppo*, Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, vol. 41, cols. 143-158, 1919-1920.

Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar*, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid 1949, p. 191-193.

J. LEROY, *Un Nouveau manuscrit arabe-chrétien illustré du roman de Barlaam et Joasaph*, Syria, vol. 32, p. 101-122, 1955.

KORAN ILLUMINATION

B. MORITZ, *Arabic Palaeography. A Collection of Arabic Texts from the First Century of the Hidjra till the Year 1000* (Publications of the Khedivial Library, Cairo, No. 16), Cairo 1905.

D. S. RICE, *The Unique Ibn al-Bawwâb Manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin 1955.

R. H. PINDER-WILSON, *The Illuminations in the Cairo Mosche-b.-Asher-Codex of the Prophets, Completed in Tiberias in 895 A.D.*, with Contributions by R. Ettinghausen, in Paul KAHLE, *Der hebräische Bibeltext seit Franz Delitzsch*, p. 54-59 (German trs.), 95-98 (English trs.), Stuttgart 1961.

ICONOGRAPHIC STUDIES

Fritz SAXL, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, Der Islam, vol. 3, p. 151-177, 1912.

Erwin PANOFSKY and Fritz SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies, vol. 4, p. 228-280, 1933.

Rudolf WITTKOWER, *Marvels of the East*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 5, p. 159-197 1942.

H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953.

فهرس المخطوطات

بولونا : مكتبة الجامعة
المجموعة العربية : ٢٩٥٤ ديوسقريدس « مادة الطب » ترجمة عربية مؤرخة في ١٢٤٤ م ص ٦٦
القاهرة : المحفل القرائي
سفر الانبياء باللغة العبرية طبرية في ٨٩٥م ص ١٦٩ ١٧٠ ١٩١
القاهرة دار الكتب المصرية
اداب ٥٧٩ : كتاب الاغاني لابي الفرج الاصفهاني الاجزاء ٢ ، ٤ ، ٦ الاخير مؤرخ في ١٢١٧ م ص ٦١ ٦٢
رقم ٨ ف خليل اغا : « كتاب البيطرة » لاحمد بن الحسن بن الاحنف بغداد في ١٢٠٩ م ص ١٠٠
رقم ٦١ ادب فارسي : كليلة ودمنة لبيدبا مخطوطة فارسية مؤرخة في ١٣٤٣ م ص ١٥٨
مجموعة ٥٤ : قرآن اراغون شاه مصر ١٣٦٨ ـ ١٣٨٨ م ص ١٧٤ ٧٥
كوبنهاغن : المكتبة الملكية .
رقم ١٦٨ كتاب الاغاني لابي الفرج الاصفهاني الجزء ٢٠ مؤرخ في ١٢١٩ م ص ٦٢
دبلن : مكتبة جستربيتي .
مجموعة ١٤٠٦ غرة قرآن على ورق تصوير موطنه سوريا على اكثر احتمال سنة ٩٠٠ م ص ١٦٧ ٦٩ ١٧٣
مجموعة ١٤٣١ قرآن نسخ سنة ٣٩١ هـ (١٠٠٠ م) في بغداد موقع باسم « علي بن هلال » الملقب بابن البواب ص ١٧٠ ١٧١ ١٧٣
عجائب المخلوقات للقزويني بعد سنة ١٣٧٠ م ص ١٧٩
ادنبره : مكتبة الجامعة
رقم ١٦١ « الآثار الباقية عن القرون الخالية . . للبيروني من المحتمل انها نسخت سنة ١٣٠٧ م في بغداد (العراق) ص ١٣٧
مكتبة الاسكوريال (مدريد) .
عربية ٨٩٨ : كتاب منافع الحيوان ، لابن الدريهم الموصلي مصر على اكثر احتمال مؤرخ في ١٣٥٤ م ص ٣ ١٤ ٤٢ ١٥٦ ١٦٢
كتاب عن الشطرنج نسخ للفونسو العاشر الحكيم سنة ١٢٨٣ ص ١٣٧ .
فلورنس المكتبة اللورنسية :
رقم ٣٨٧ قداس ولادة يسوع ماردين جنوبي تركيا مؤرخ في ١٢٩٩ م ص ١٦٢ .
اسطنبول : مكتبة متحف طبقات الارض .
رقم ٣٤٤ كليلة ودمنة لبيدبا القرن الثامن عشر على اكثر احتمال ص ٨١ .
رقم ١٥٧٤ « مصحف الصور » مؤرخ في ١٢٧٠م ص ٥٩ ٦٠ .
اسطنبول : ايا صوفيا .
رقم ٣٧٠٣ ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية بغداد العراق في ١٢٢٤م ص ٨٨ ٩٠ ١١٠ ١٥٩
رقم ٣٧٠٤ ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية القرن الثالث عشر ص ٦٦ .
اسطنبول ملت كتبخانه سي .
فيض الله افندي ١٥٦٥/٦٦ كتاب الاغاني لابي الفرج الاصفهاني الاجزاء ١٧ و ١٩ سنة ١٢١٨ ـ ١٢١٩م ص ٥٨ ٦٢ ٦٥ ٩٢ ١٠٣ ١٤٧
اسطنبول مسجد السليمانية
اسعد افندي ٢٩١٦ « مقامات » الحريري بغداد نسخت ما بين ١٢٤٢ ـ ١٢٥٨ م ص ١٠٥ ١٠٩ ١٢٣ ١٢٤

اسعد افندي ٣٦٣٨ رسائل اخوان الصفا بغداد في ١٢٨٧ م ص ١٣٦

فاتح ٣٤٢٢ كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي ماردين جنوبي تركيا في ١١٣٥ م ص ١٦٢

فاتح ٣٦٠٩ كتاب البيطرة لاحمد بن الحسن بن الاحنف بغداد اواخر القرن الثاني عشر او اوئل القرن الثالث عشر الميلادي ص ١٠٠

قاله اسماعيل ٥٦٥ : كشف الاسرار لابن غانم المقدسي سوريا على اكثر احتمال اواسط القرن الرابع عشر ص ١٥٦ ١٦٠ .

اسطنبول : متحف طوبقبو سرايي

احمد الثالث ٢١١٥ كتاب البيطرة لاحمد بن الحسن بن الاحنف بغداد في ١٢١٠م ص ٩٧ ٠٠

احمد الثالث ٢١٢٧ ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية اعدت لشمس الدين ابي الفضائل محمود مؤرخة في ١٢٢٩ م ص ٦٧ ٧٤ ١٦١ ١٦٢ .

احمد الثالث ٣٢٠٦ مختار الحكم ومحاسن الكلم للمبشر سوريا على اكثر احتمال النصف الاول من القرن الثالث عشر الميلادي ص ٧٤ ٧٨ ٨٠ ١٣٠ ١٦٢ .

احمد الثالث ٣٤٧٢ كتاب في معرفة الحيل الهندسية للجزري مؤرخة في ١٢٥٤م ص ٩٥ .

حزينة : ٨٤١ « ورقة وكل شاه » المدرسة السلجوقية الفارسية اوائل القرن الثالث عشر الميلادي ص ٩٢ ١٦١ .

روان ١٦٣٨ قانون الدنيا وعجائبها لاحمد المصري سوريا او مصر مؤرخ في ١٥٦٣م ص ١٨٠ ١٨٢ .

اسطنبول مكتبة الجامعة .

أ . ٦٧٥٤ قرآن بزخارف بلنسية في ١١٨٢م ص ١٧٢ ١٧٣ ١٧٥ .

ليدن مكتبة الجامعة .

شرقية ٢٨٩ عزقة ديوسقوريدس مادة الطب ترجمة عربية نسخت في ١٠٨٣م ص ٨٧ ٨٨ .

لننغراد اكاديمية العلوم (معهد الدراسات الشرقية) س ٢٣ مقامات الحريري بغداد . العراق سنة ١٢٢٥ ـ ١٢٣٥م ص ١٠٤ ١١٣ ١٢٣ ١٣٠ ١٣٨ ١٤٣ ١٦٣ .

عجائب المخلوقات للقزويني بعد سنة ١٣٧٠م ص ١٧٩ .

لندن المتحف البريطاني .

اضافة ٧١٧٠ . قراءات الانجيل نسخ تحت اشراف البطريرك يوحنا والقربان اغناطيوس سنة ١٢١٦ ـ ١٢٢٠م في منطقة الموصل ص ٩٦ .

اضافة ١٨ ـ ١١٣ « الخمسة » للخواجة كرماني رسمها جنيد في بغداد سنة ١٣٩٦م ص ١٨٠ .

اضافة ٢٢ ـ ١١٤ مقامات الحريري سوريا على الاكثر سنة ١٣٠٠م (عهد المماليك) ص ١٤٥ ١٤٧ ١٤٩ ١٥٦ .

شرقية ٢٧٨٤ (نعت الحيوان) يزعم انه ترجمة عربية لاحدى مؤلفات ارسطو بغداد على اكثر احتمال قبل سنة ١٢٥٨م ص ١٣٦ .

شرقية ٩٧١٨ مقامات الحريري مزوقة من قبل غازي بن عبد الرحمن من دمشق سوريا على اكثر احتمال سنة ١٣٠٠م ص ١٤٧ .

لندن مكتبة الدائرة الهندية .

ايثي ١٢٨٤ (الخمسة) للجمالي مزوقة في بغداد سنة ١٤٦٥م ص ١٨٠ ١٨١ .

مدريد المكتبة الوطنية .

١٤ ـ ١ ـ ٢ المراجع الاسبانية او (سفر توليتانوس) النصف الاول من القرن العاشر الميلادي ص ١٤٧ .

ميلان مكتبة امبروزيانا .

أ ـ ١٢٥ « دعوة الاطباء » لابن بطلان سوريا على الاكثر سنة ١٢٧٣م ص ١٤٣ ١٤٥ ١٤٧ .

١ . ر . ١ . ف . د ١٤٠ «كتاب الحيوان» للجاحظ سوريا على الاكثر منتصف القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٥٦ ١٥٧ .

ميونخ مكتبة الدولة .

فصل عرب ٤٦٣ عجائب المخلوقات للقزويني القرن الثامن عشر الميلادي على الاكثر ١٨١ ١٨٣ .

فصل عرب ٤٦٤ عجائب المخلوقات للقزويني واسط . سنة ١٢٨٠م ص ١٣٨ ١٤٠ ١٦٢ ١٧٩ .

فصل عرب ٦١٦ كليلة ودمنة لبيدبا سوريا على الاكثر الربع الاول من القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٥٦ .

نيويورك متحف متروبوليتان للفن .

رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢١ ورقة توضح صورة صيدلية من كتاب ديوسقوريدس مادة الطب الترجمة العربية بغداد ـ العراق سنة ١٢٢٤م ص ٨٧ ٨٨ ٩٢ ١٠٥ ١٢٠ ١٥٩ .

رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢٣ ورقة (ساعة الفيل) من كتاب الجزري «كتاب في معرفة الحيل الهندسية» سوريا على الاكثر سنة ١٣١٥م ص ٩٣ ٩٥ ١٥٣ .

نيويورك مكتبة بيربون مورغان .

م ٥٠٠ (منافع الحيوان) لابن بختيشوع مراغة سنة ١٢٩٤ ـ ١٢٩٩م ص ١٣٤ ١٤١ ١٥٨ .

نيويورك المكتبة العامة «عجائب المخلوقات» للقزويني بعد سنة ١٣٧٠م ص ١٧٩ .

اكسفورد مكتبة بودليان .

مجموعة مارش ١٤٤ «كتاب صور الكواكب الثابتة» للصوفي منسوخة من قبل واده سنة ١٠٠٩م ص ٥٣ ٥٢ ١٣١ ١٨٣ .

مجموعة مارش ٤٥٨ مقامات الحريري مصر على الاكثر سنة ١٣٣٧م ص ١٤٢ ١٥١ ١٥٣ ١٦٢ .

مجموعة بيكوك ٤٠٠ كليلة ودمنة لبيدبا سوريا على الاكثر سنة ١٣٥٤م ص ١٥٤ ١٥٦ ١٥٧ .

باريس المكتبة الوطنية .

عرب ٢٨٥٠ ديوسقوريدس (مادة الطب) ترجمة عربية اسبانيا او شمالي غربي افريقيا القرن الثالث عشر الميلادي ص ١٣١ .

عرب ٢٩٦٤ «كتاب الترياق» كتاب منحول عن جالينوس او غرامتيكوس . ترجمة عربية . شمالي العراق على الاكثر سنة ١١٩٩م ص ٨٣ ٨٦ ٩٠ ٩٢ ١١٠ ١٦٢ .

عرب ٣٤٦٥ كليلة ودمنة لبيدبا . سوريا على الاكثر سنة ١٢٠٠ـــ١٢٢٠م ص ٦١ ٦٤ ٨٠ ١٣٦ ١٥٦ ١٥٤ ١٥٦ .

عرب ٣٤٦٧ كليلة ودمنة لبيدبا سوريا على الاكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٥٤ ١٥٦ .

عرب ٣٩٢٩ مقامات الحريري . الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي ص ٨٢ ٨٣ ١٦٢ .

عرب ٥٨٤٧ مقامات الحريري نسخت وزوقت من قبل يحيى بن محمود الواسطي . بغداد سنة ١٢٣٧م ص ١٠٤ ١٠٥ ١٠٩ ١١١ ١١٤ ١٢٤ ١٣٦ ١٣٨ ١٤٠ ١٤٣ ١٤٥ ١٦٣ .

عرب ٦٠٩٤ مقامات الحريري سوريا على الاكثر مؤرخة في ١٢٢٢م ص ٧٩ ٨٠ ٨٣ ١٣٠ ١٤٥ .

قبطية ١٣ الانجيل القبطي دمياط (دلتا النيل) سنة ١١٨٠م ص ٥٩ ٩٦ .

فارسية ٣٣٢ «عجائب المخلوقات» للطوسي نسخت في بغداد سنة ١٣٨٨م للسلطان احمد الجلائري ص ١٧٩ ١٨٠ .

باتنا (الهند) مكتبة خدابخش .

مقالة طبية (الفصل الثالث عشر من كتاب التصريف لمن عجز عن التأليف) لابي القاسم الزهراوي مؤرخة في ١١٨٨م ص ١٣٨ .

تورين مكتبة ريل مخطوطة تضم انبياء العهد القديم ص ٧٨ .

مكتبة الفاتيكان .

عرب ٣٦٨ (حديث بياض ورياض) المغرب (اسبانيا او مراكش) القرن الثالث عشر الميلادي ص ١٢٥ ١٣١ ١٦٢ .

مجموعة روس ١٠٣٣ (كتاب صور الكواكب الثابتة) للصوفي سبتة ـ مراكش سنة ١٢٢٤م ص ١٣٠ ١٣١ ١٣٦ .

مجموعة سرباكو ٥٥٩ قراءات الانجيل دير مار متى قرب الموصل سنة ١٢٢٠م مخطوطة سريانية ص ٩٤ ٩٦ ١٣٠ ١٤٥ .

فنيس (البندقية) مكتبة مارسيانا .

مجموعة ٤٧٩ كتاب منحول الى اوبيان عن (الصيد بالكلاب) القرن الحادي عشر الميلادي مخطوطة بيزنطية ص ٩٠ .

فينا المكتبة الوطنية .

ا . ف. ٩ مقامات الحريري مصر على الاكثر سنة ١٣٣٤م ص ١٤٧ ١٥٣ ١٧٩ .

١. ف. ١٠ كتاب الدرياق منحول الى جالينوس او غرامتيسكوس ترجمة عربية الموصل على اكثر احتمال منتصف القرن الثالث عشر الميلادي ص ٩١ ٩٢ ٩٦ ١٤٥ ١٤٧ .

مادة عرب ٢٥ـ٦١٢ قطعة من « قصة حب » مصر على الاكثر اواخر القرن التاسع او اوائل القرن العاشر الميلادي ص ١٢٥ ١٢٨ .

مادة عرب ٢٥ـ٧٥١ قطعة مخطوطة من مصر القرن العاشر الميلادي ص ٦٤ .

مجموعة طبية ديوسقوريدس مادة الطب نسخت للاميرة جوليانا انيقيا قبل سنة ٥١٢م ص ٢٩ ٦٧ ٧٠ ١٦٨ .

غريس ١ « عجائب المخلوقات » للقزويني ص ١٧٩ .

واشنطن متحف فرير للفن .

رقم ٢٧ـ٥ ورقة من مخطوطة ابن بختيشوع « منافع الحيوان » منمنمة فارسية اوائل القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٤٢ .

رقم ٥٤ـ٢ دب وقردة ورقة ممزقة من مخطوطة عن الاساطير مخطوطة مملوكية مصر على الاكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي ص ١٤٠ ١٤١ .

رقم ٥٤ـ٣٣ـ١١٤ « عجائب المخلوقات » للقزويني العراق على الاكثر سنة ١٣٧٠ــ١٣٨٠م (سابقا مجموعة زاره) ص ١٧٨ ١٧٩ .

فهرس الالواح التصويرية

القرن السابع الميلادي

بيت المقدس . قبة الصخرة زخارف فسيفسائية حلية وردية على الطريقة الساسانية ٦٩١م . ١٨

جرة ذات حلية وردية وتاج ٦٩١م . ٢١

مزهرية باوراق الاكانتس ٦٩١م . ٢٣

القرن الثامن الميلادي

دمشق . الجامع الكبير . زخارف فسيفسائية .

منظر نهري تفصلي : ميدان سباق الخيل على الجدار الغربي من الرواق ٧١٥م . ٢٤

منظر نهري تفصيلي : قرية على الجدار الغربي للرواق ٧١٥م . ٢٥

رواق قصر (وسط) مسكن خاص (اليسار) وبوابة (اليمين) زخارف منحنية داخل الرواق الغربي للساحة ٧١٥م . ٢٧

خربة المفجر (الاردن) فسيفساء وردية شجرة ذات مناظر حيوانية ٧٢٤ ـ ٧٤٣م في غرفة الجلوس بالحمام . ٢٩

قصير عمرة (الاردن) زخرفة قصر مزوقة .

صورة سيد العالم (محطمة الآن) تقع في الاصل على الجدار الرئيس (الجنوبي) للغرفة الرئيسة في صالة الاستقبال ٧٢٤ ـ ٧٤٣م نسخة صنعها في سنة ١٩٠١ أ . ل . ميليش . ١٩٠

صورة ملوك العالم يحيون سيد العالم (محطمة الآن) تقع في الاصل على الجدار الرئيس (الجنوبي) للغرفة الرئيسة في صالة الاستقبال ٧٢٤ ـ ٧٤٣م نسخة صنعها في سنة ١٩٠١ أ . ل . ميليش . ١٩٠

ظبي تفصيلي زخرفة معقودة في منزع الحمام ٧٢٤ ـ ٧٤٣م . ١٩٠

دب يعزف على آلة موسيقية تفصيل زخرفة معقودة في منزع الحمام ٧٢٤ ـ ٧٤٣م . ١٩٠

امرأة تستحم : رسم جداري على الجانب الجنوبي من منزع الحمام . الربع الثاني من القرن الثاني الميلادي . ٣١

قصر الحير الغربي (سوريا) حليات وردية .

جيا وقنطروس البحر ٧٣٠م محفوظة الآن في المتحف الوطني بدمشق . ٣٥

موسيقيان وفارس ٧٣٠م محفوظة الآن في المتحف الوطني بدمشق . ٣٧

القرن التاسع الميلادي

راقصتان ٨٣٦ ـ ٨٣٩م رسم جداري في غرفة الحريم المقبية في قصر الجوسق الخليفة المعتصم . سامراء (العراق) اعاد تشكيلها ارنست هرتسفيلد . ١٩١

راهب ؟ منتصف القرن التاسع الميلادي . رسم على قارورة شراب وجد في قصر الجوسق . سامراء (العراق) اعاد تشكيلها ارنست هرتسفيلد . ١٩١

سفر الانبياء للماسوريت موشي بن عاشير صورة غرة طبرية (فلسطين) ٨٩٥م (ورق تصوير حجم الصفحة حوالي ٣٨٤×٤١٥ ملم) المحفل القرائي محلة العباسية . القاهرة . ١٩١

القرن العاشر الميلادي

القرآن الكريم صورة غرة . سوريا على الاكثر ٩٠٠م (ورق تصوير حجم ١٢٠×٢٨٥ ملم) رقم المجموعة ١٤٠٦ مكتبة جستر بيتي دبلن . ١٦٨

القرن الحادي عشر الميلادي

القرآن الكريم صورة غرة على الاكثر بخط علي بن هلال الملقب بابن البواب ببغداد (العراق) القرن الحادي عشر (مؤرخة ٣٩١ هـ ١٠٠٠م) ورق حجم الصفحة ١٧٧×١٣٥ ملم مثلثة المساحة ١٣٤×٩١ رقم المجموعة ١٤٣١ ورقة ٢٨٥ الصفحة اليمنى مكتبة جستر بيتي دبلن . ١٧١

كتاب صور النجوم الثابتة للصوفي ١٠٠٩م ٤٠٠هـ الحجم ٢٢٣×١٤٧ ملم مجموعة مارش ١٤٤ صفحة ٢٢٣ . مكتبة بودليان . اكسفورد . ٥١

جزء من منظر مصارعة على كأس من الفخار المزوق . مصر العصر الفاطمي القرن الحادي عشر والثاني عشر الميلادي (القطر ٣٨٣ ملم) رقم ٩٦٨٩ متحف الفن الاسلامي . القاهرة . ٥٥

القرن الثاني عشر الميلادي

بالرمو كنيسة الكايلابلاتينا سقوف مزوقة ، حاكم في وليمة مع ضيوفه . منتصف القرن الثاني عشر الميلادي . ٤٥

منظر المعراج منتصف القرن الثاني عشر الميلادي . ٤٦

منظر عند ينبوع جداري في احد القصور . منتصف القرن الثاني عشر الميلادي . ٤٨

منظر عند بئر . منتصف القرن الثاني عشر الميلادي . ٤٩

القرآن الكريم . صفحة مزخرفة بلنسية (اسبانيا) ١١٨٢م (٥٧٨ هـ) (ورق تصوير حجم ١٧٥×١٨٥ ملم) رقم المجموعة أ ٦٧٥٤ ورقة ١ الصفحة اليسرى مكتبة الجامعة . اسطنبول . ١٧٢

كتاب الدرياق المنحول الى جالينوس الطبيب اندروماخوس يراقب فعاليات زراعية شمالي العراق على الاكثر ١١٩٩م (٥٩٥ هـ) ! (١٤٠ × ٢١٠) ملم مجموعة عرب ٢٩٦٤ صفحة قديمة ٢٢ المكتبة الوطنية . باريس . ٨٤

الشخص المفضل المسموم في قصر الملك وقد انقذته لدغة افعى (١٦٥ × ٢١٠ ملم) صفحة قديمة ٢٧ . ٨٥

القرن الثالث عشر الميلادي

كليلة ودمنة . مجلس ملك الغربان . سوريا على الاكثر ١٢٠٠ - ١٢٢٠ م (١٣١×٢٠٢ ملم) مجموعة عرب ٣٤٦٥ ورقة ٩٥ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية باريس . ٦٢

الاسد والقرد دمنة (١٢٥ × ١٩١ ملم) ورقة ٤٩ الصفحة اليسرى . ٦٣

كتاب البيطرة لاحمد بن الحسن بن الاحنف . فارسان : بغداد (العراق) ١٢١٠م (٦٠٦ هـ) (١٢٠×١٧٠ ملم) احمد الثالث ٢١١٥ ورقة ٥٧ الصفحة اليمنى مكتبة متحف طوبقبوسرايي . اسطنبول . ٩٧

كتاب الاغاني الجزء السابع عشر حاكم متوج مع ندمائه شمالي العراق (موصل) على الاكثر ١٢١٨-١٢١٩م حجم الصفحة ٣٠٦×٢٢٠ ملم حجم الصورة ١٧٠ × ١٢٨ ملم فيض الله افندي ١٥٦٦ ورقة ١ الصفحة اليمنى (صورة غرة) ملت كتبخانه‌سي . اسطنبول . ٦٥

تفصيلة ورقة ٢ الصفحة اليمنى . ٥٨

قراءة يعقوبية - سريانية للانجيل . دخول المسيح الى القدس . دير مار متى قرب الموصل (شمالي العراق) ١٢٢٠ م (١٥٣١ من التأريخ السلوقي) (٣٠٠ × ٢٥٠ ملم) مجموعة سرياكو ٥٥٠ ورقة ١٠٥ الصفحة اليمنى مكتبة ابوستوليكا . الفاتيكان . ٩٤

مقامات الحريري. ابو زيد يخطب في جماعة في نجران (المقامة الثانية والاربعون) سوريا على الاكثر ١٢٢٢ م (٦١٩ هـ) (١٥٧×٢٠٥ ملم) مجموعة عرب ٦٠٩٤ ورقة ١٤٧ الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية باريس . ٧٩

ترجمة عربية لكتاب ديوسقوريدس (مادة الطب) نبتة الانراغالوس مع منظر صيد بغداد (العراق) ١٢٢٤م (٦٢١ هـ) (١٦٠×١٩٣ملم) مجموعة رقم ٣٧٠٣ ورقة ٢٩ الصفحة اليمنى ايا صوفيا . اسطنبول . ٨٩

الصيدلية (١٣٥ × ١٧٤ ملم) رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢١ متحف متروبوليتان للفن (بكست : كورا تيمكن برنيت) . نيويورك . ٨٧

كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي : الراقص (هرقل) سبتة (مراكش) ١٢٢٤ م (٦٢١ هـ) (١٣٦ × ١٦٣ملم) مجموعة روس ١٠٣٣ ورقة ١٩ الصفحة اليسرى مكتبة ابوستوليكا : الفاتيكان . ١٣٠

مقامات الحريري : ابو زيد يغادر الحارث اثناء الحج (المقامة الحادية والثلاثون) . شمالي العراق على الاكثر الربع الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي (٩٢ × ١٨٨ ملم) مادة عرب ٣٩٢٩ ورقة ٦٩ الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية : باريس . ٨٢

مقامات الحريري : ابو زيد امام حاكم مرو (المقامة الثامنة والثلاثون) بغداد (العراق) ١٢٢٥ ـ ١٢٣٥ م (١٧٥ × ١٩١ ملم) مجموعة س ٢٣ صفحة ٢٥٦ المعهد الشرقي : اكاديمية العلوم . لنينغراد . ١٠٦

ابو زيد امام قاضي صعدة في اليمن (المقامة السابعة والثلاثون) . (١٧٧ × ١٧٩ ملم) . صفحة ٢٥٠ . ١٠٧

ابو زيد يطلب نقله باحدى السفن (المقامة التاسعة والثلاثون) . (١٥٤ × ٢٠٤ ملم) . صفحة ٢٦٠ . ١٠٨

قضية المركوب الضائع (المقامة الثالثة والاربعون) . (١٤١ × ٢٠٥ ملم) صفحة ٢٨٨ المخيم . ١١١

(المقامة الرابعة) . (١٩٢ × ١٩٩ ملم) صفحة ٢٢ . ١١٢

وليمة عقد قران (المقامة الثلاثون) . (١٦٨ × ١٨٥ ملم) صفحة ٢٠٥ (مخرومة من جهة اليسار) . ١١٣

الناسخ . تفصيل في الغرة اليمنى . ١٠١

« كتاب منافع الحيوان » باللغة الفارسية لابي سعيد عبيد الله بن بختيشوع . فيلان . مراغة (ايران) بين سنة ١٢٩٤ م وسنة ١٢٩٩ م (ضمن اطار داخلي) ١٨٢×١٩١ ملم المقياس الاوسع للتصوير ٢١٣×٣٣٥ ملم مجموعة ٥٠٠ ورقة ١٣ الصفحة اليمنى مكتبة بيربون مورغان . نيويورك . ١٣٤

« حديث بياض ورياض » شمول تسلم رسالة من رياض الى بياض . المغرب (اسبانيا) (ومراكش) القرن الثالث عشر الميلادي (١٩٠ × ٢٠٥ ملم) مجموعة عرب ٣٦٨ ورقة ١٧ الصفحة اليمنى مكتبة ابو ستيليكا الفاتيكان . ١٢٦

بياض ملقى بلا وعي عند النهر . (١٩٨ × ٢١٠ ملم) ورقة ١٩ الصفحة اليمنى . ١٢٧

بياض يغني ويعزف على العود امام سيدة ووصيفاتها (١٧٥ × ١٩٢ ملم) ورقة ١٠ الصفحة اليمنى . ١٢٩

القرن الرابع عشر الميلادي

مقامات الحريري : ابو زيد يعظ في مسجد سمرقند (المقامة الثامنة والعشرون) سوريا على الاكثر ١٣٠٠ م (١٧٤ × ١٥٩ ملم) اضافة : ٢٢ ـ ١١٤ ورقة ٩٤ الصفحة اليمنى المتحف البريطاني . لندن . ١٤٦

« كتاب في معرفة الحيل الهندسية » للجزري . ساعة الفيل . سوريا على الاكثر ١٣١٥ م (٧١٥ هـ) (٣١٠ × ٢١٩ ملم) رقم ٥٧ ـ ٥١ ـ ٢٣ متحف متروبوليتان للفن (بكسيت : كورا تمكن برنيت) . نيويورك . ٩٣

مقامات الحريري غرة ذات امير متوج ، مصر على الاكثر ١٣٣٤م (٧٣٤ هـ) (حجم التصوير ١٩٢ × ١٧٥ ملم) أ . ف . ٩ ورقة ١ الصفحة اليمنى المكتبة الوطنية فينا . ١٤٨

ابو زيد يتضرع امام قاضي المعرة . (المقامة الثامنة) . (١٢٦×١٤٧ملم) ورقة ٣٠ الصفحة اليسرى . ١٥٠

الحارث يتحدث الى ابي زيد في خيمته (المقامة السادسة والعشرون) . (١٣٧×١٥٨ملم) ورقة ٨٧ الصفحة اليسرى . ١٥١

مقامات الحريري : ابو زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق (المقامة السابعة والعشرون) مصر على الاكثر ١٣٣٧م (٧٣٨هـ) . (١٣٦×١٧٠ملم) . مجموعة مارش ٤٥٨ ورقة ٤٥ الصفحة اليمنى . مكتبة بودليان . اكسفورد . ١٥٢

كتاب الاساطير : الدب والقردة . مصر على الاكثر الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . (حجم التصوير ١١٥×٩٧ملم) ٥٤ـ٢ متحف فرير للفن واشنطن . ١٤١

كليلة ودمنة لبيدبا الغربان تضرب باجنحتها لايقاد النار التي أحرقت اعداءها من البوم . سوريا على الاكثر . الربع الثاني من القرن الرابع الميلادي (١٦٣×١٧٩ملم) مجموعة عرب ٣٤٦٧ ورقة ٧٨ الصفحة اليسرى المكتبة الوطنية في باريس . ١٥٥

كتاب الحيوان للجاحظ . نعامة تحتضن بيوضها . سوريا على الاكثر . الربع الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي . (١١٦×١٨٩ملم) مادة عرب أ. ف. و. ١٤٠ ورقة ١٠ الصفحة اليمنى مكتبة امبروزيانا ميلان . ١٥٧

« كتاب كشف الاسرار » لابن غانم المقدسي : البطة . سوريا على الاكثر . اواسط القرن الرابع عشر الميلادي . (٧٠×١١٧ملم) قاله اسماعيل ٥٦٥ ورقة ٢٩ الصفحة اليسرى مكتبة مسجد السليمانية اسطنبول . ١٥٨

نبتة شجرة المر . (٧٧×١١٢ملم) ورقة ٦ الصفحة اليسرى . ١٥٩

« كتاب منافع الحيوان » لعلي بن محمد بن عبدالعزيز بن الدريهم الموصلي . مالك الحزين . مصر على الاكثر ١٣٥٤ م (٧٥٥هـ) . (٩٨×١٣٢ملم) مادة عرب ٨٩٨ ورقة ٨٠ الصفحة اليمنى مكتبة الاسكوريال . ٣

كليلة ودمنة . الارنب وملك الفيلة عند بئر القمر . سوريا على الاكثر ١٣٥٤م (٧٥٥هـ) . (١٧٢×٢٤٤ملم) مجموعة بوكوك ٤٠٠ ورقة ٩٩ الصفحة اليمنى مكتبة بودليان اكسفورد . ١٥٤

قرآن ارغون شاه . صفحة مزخرفة . مصر (١٣٦٨ـــ١٣٨٨م) (٧٧٠ـــ٧٩٠هـ) (٧٠٥×٥٠٩ملم) . مجموعة رقم ٥٤ المكتبة الوطنية القاهرة . ١٧٤

عجائب المخلوقات للقزويني . الملاك اسرافيل . العراق على الاكثر ١٣٧٠ ـ ١٣٨٠م (حجم التصوير ١٧٥×١٦١ملم) ٥٤ـ٥١ الصفحة اليسرى . متحف فرير للفن . واشنطن . ١٧٨

القرن السادس عشر الميلادي

« قانون الدنيا وعجائبها » للشيخ احمد المصري .

الشعوب المتوحشة في نهاية العالم . سوريا او مصر ١٥٦٣م (٩٧٠ هـ) مقياس كل صفحة ٢٦٠×١٩٢ ملم روان ١٦٣٨م ورقة ١١٨ الصفحة اليسرى ١١٩ الصفحة اليمنى مكتبة متحف طوبقبو سرايي اسطنبول . ١٨٠

القرن الثامن عشر الميلادي

عجائب المخلوقات للقزويني شخصية الكوكب الجبار . القرن الثامن عشر الميلادي على الاكثر (١٢٥×١٢٢ملم) فصل عرب ٤٦٣ ورقة ٢٧ الصفحة اليسرى . مكتبة الدولة ميونخ . ١٨١

الفهرس العام

ابراهيم الاول بن الاغلب ص ٢٠١ .
ابراهيم الخليل ص ٢٠ ، ٥٤ ، ١٩٧ .
ابقراط ص ٧٤ ، ٢١٠ .
ابن بختيشوع ص ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٢ ، ٢١٠ .
ابن بطلان ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، ٢١١ .
ابن البواب (الخطاط البغدادي) ص ١٧٠ ١٧١ ١٧٢ ، ٢١٣ .
ابن جبير ص ٤٤ ، ٥٢ ، ٢٠٢ .
ابن جلجل ص ٢٠٥ .
ابن خلدون ص ١٤ ، ١٥ ، ١٩٦ .
ابن خلكان ص ١٩٨ .
ابن دانيال الموصلي ص ٢٠٥ .
ابن الدريهم الموصلي ص ٤ ، ١٤١ ، ٢١١ .
ابن راهويه ص ٢٠٨ .
ابن الزيات (محمد بن عبدالملك) ص٢٠٣ ، ٢١٢ ،
ابن شاكر الكشي ص ٢٨ ، ١٩٨ .
ابن العربي ص ١٩٣ .
ابن غانم المقدسي ص ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٩٩ ، ١٦٠ ، ٢١٢
ابن المقفع ص ٦١ ، ٢٠٤ .
ابن النووي ص ١٩٤ .
ابو بكر الصديق ص ٥٤
ابو تميم حيدرة (المصور) ص ٥٦ ، ٢٠٤ .
ابو حيان التوحيدي ص ٢٠٦ .
ابو دلف (راوية الفردوسي) ص ٢١١ .
ابو زيد السروجي ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ٢٠٥ .
ابو عبيدة النحوي ص ٢١٢ .
ابو علي الفارسي ص ١٩٥ .
ابو مسلم الخراساني ص .
الاتابيكون ص ٢٠٤ .
الاتحاد السوفياتي (السوفييت) .
الاتراغالوس (نبتة) ص ٨٨ .
الاتراك (الترك) ص ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ١ ، ١٩٣ .
آتسنغهاوزن (ريتشارد) ض ٣ ، ٨ .
اتيس (احمد) ص ١٦ .
اثينا ص ٢٠٢ .
احمد بن ابي دؤاد ص ٢٠٣ .
احمد تيمور ص ١٩٦ .
احمد الثالث (السلطان) ص ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٨ ، ٢٠٤ .
السلطان احمد الجلائري ص ٢١٢ ، ٢١٤ .
احمد بن احمد بن الاحنف ص ٩٧ ، ٢٠٦ .
احمد بن الغزنوي ص ٢١١ ،
الامام احمد بن حنبل ص ١٩٤ ، ١٩٥ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ .
احمد بن طولون ص ٢٠١ .
احمد بن الظاهر الخليفة العباسي ص ٢١١ .
احمد بن عبدالله رئيس الاسماعيلية ص ٢٠٦ .
احمد بن عمار بن شاذي ٢٠٣ .
احمد بن ماجد الملاح ص ٢٠٥ .
الشيخ احمد المصري ص ١٨٠ ، ١٨١ ، ٢١٥ .
اخوان الصفا ص ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ٢٠٦ .
الادريسي (الجغرافي الشهير) ص ٢٠٠ .
ادنبره ص ١٣٧ ، ٢٠٨ .
اذربيجان ص ٢١٠ ، ٢١٤ .
اراتوس ص ٥٢ .
اربري (المستشرق) ص ٢١٢ .
ارتق بن اكسب ص ٢٠٦ .

الارتقي ، الارتقية ص ٩٥ ، ٢٠٦ .
ارخميدس ص ٩٥ .
اردشير ص ١٩٣ .
الاردن ص ١٩٧ ، ١٩٨ .
ارسطو ص ٧٤ ، ١٣٦ .
ارغون (حفيد هولاكو) ص ٢١٣ .
ارغون شاه ص ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٣ .
الارمن ص ١٩٩ .
ارنولد (المستشرق) ص ١٩٦ .
اريحـا ص ١٩٩ .
الاسبان ص ٢٠٩ .
اسبانيا ص ١٥ ، ١٩ ، ٣٠ ، ٤١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٩٩ .
اسحاق (بن ابراهيم الخليل) ص ٢٠ ، ١٩٧ .
اسد افندي ص ٩٨ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٩٧ .
اسرائيل ص ١٩٧ .
اسرافيل (الملاك) ص ١٧٨ ، ٢١٣ .
اسطفن بن باسيل (المترجم) ص ١٩٨ ، ٢٠٥ .
اسطنبول ص ٦ ، ١٩ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٩٧ ، ٢١٣ .
الاسكندر الكبير ص ٥٠ ، ١٨٢ ، ٢٠٤ ، ٢١٥ .
الاسكندرية ص ٢٠٢ .
التاريخ الاسكندري ص ٢٠٤ .
الاسكوريال ص ٣ ، ١٣٢ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٦ ، ١٦٠ ، ٢٠٩ .
اسماعيل بن ابراهيم الخليل ص ١٩٧ .
الاسماعيليون (الاسماعيلية) ص ٢٠٦ .
آسيـا ص ٣ ، ١١ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ١٤٧ ، ١٩٩ .
اشبيلية ص ، ٢٠٩
اشوريون (اشورية) ص ، ١١ ، ٨٦ ، ١١٠ .
اشور ناصربال ص ٣٨ .
اصبهان (اصفهان) ص ٢٠٤ ،
الاصفهاني (صاحب الاغاني) ص ٢٠٤ .
الاصمعي ص ٢١٢ .
الاغريق (الاغريقة) ص ٢٠٨ ، ١٥ ، ٢٩ ، ٣٣ ، ٥٢ ٧٤ .
بنو الاغلب ص ٢٠١
افرازهرود ص ٢١٠ .
افلاطون ص ١٢٥ ، ١٢٨ .
افريقيا ص ١١ ، ١٩ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ .
الفونسو الحكيم ص ١٣٢ ، ٢٠٩ .
اكسفورد ص ٥١ ، ٥٢ ، ١٣١ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ٢٠٩ .
امبـابه ص ٢٠٨ .
آمـد ص ٦ ، ٩٥ . ١٦٢ ، ٢٠٦ .
الامويون (بنوامية)ص ١٥ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ٦٧ ، ١٦٣ ، ١٧٣ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ٢٠٠ ، ٢١٣ .
الأمين الخليفة العباسي ص ٢٠٥ .
اناضول ص ٦ ، ٦٧ ، ٢٠٣ .
انتيباس بن هيرودوس ص ٢١٢ .
اندبة (مدينة) ص ١٩٧ .
اندروماخوس ص ٨٣ ، ٨٤ .
اندروميدا ص ٥٢ ، ٢٠٣ .
الاندلس ص ١٩٨ ، ٢٠٩ . ٢١٠ ، ٣١٣ .

اندنوسياص ٢٠٧ .
انس بن مالك ٢١٠ .
انطاكية ص ٦ ، ٢٦ ، ٣٨ ، ١٦٠ .
انطونينوس (ملك اثينا) ص ٢٠٢ .
انكلترا ص ٢١٤ .
انو شروان بن خالد ص ٢٠٥ .
الاشرف انيال ص ٢١٠ .
اودابة (مدينة) ص ١٩٧ .
اوربا ص ٥٤، ١٨١ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
اورشليم ص ٢١٢ ، ٢١٣ .
اورفة ص ٢١٢ .
اوريانوس (ملك اثينا) ٢٠٢ .
السلطان اويس ص ٢١٣ .
اهرون الاسكندري ٢٠٦ .
ايا صوفيا ص ٦٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١١٠ ، ١٥٩ ، ٢١٣ .
المعز ايبك ص ٢١٠ .
ايران ص ١٢ ، ١٩ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٩٠ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٧٠ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
ايطاليا ص ١٩٧ .
ايكوس (حصان خرافي) ص ٥٢ .
ايلغازي ص ٢٠٥ .
ايليماي ص ٧٧ ، ٧٦ ، ٢٠٥ .
الايوبيون (الأيوبية) ص ١٣٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ .

(ب)

بابل ص ١٧٠ ، ٢٠٤ .
باقنا ص ١٣٨ .
باريس ص ٢٩ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٨٠ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ ، ٢١٣ .
باز (مدينة) ص ٢١١ .
الباكستان ص ٢٠٩ .
بالرمو (بلارمة) ص ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٢٠٢ .
بايزيد الجلائري ص ٢١٤ .
بيرس (السلطان) ص ١٤٧ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ ، ٢١١ .
البحر الابيض المتوسط ص ٧ .
البحر الاسود ص ٦ .
بحر الجليل ص ٢١٢ .
بحر الخزر ص ٦ .
البحر العربي ص ٢٠٧ .
البحر الميت ص ٢٩ ، ١٩٧ .
المماليك البحريون ص ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٥٣ ، ٢١٠ .
بخارى (مدينة) ص ٢٠١ .
البخاري (صاحب الحديث) ص ١٩٣ .
بختال (هوغو) ص ٨٠ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
بختيشوع ص ٢١٠ .
بدر الدين عبدالله (المصور) ص ٦٤ .
بدر الدين لؤلؤ ص ٦٤ ، ٨١ ، ١٦٣ ، ٢٠٤ .
بديع الدين الهمذاني ص ٢٠٥ .
براغ ص ١٩٨ .
البرامكة ص ٢٠٠ .
برامكى (دي . سي) ص ٣٦ .

بارسنيوس البطل الخرافي اليوناني ص ٢٠٣ .
البربر ص ١١ ، ١٩٩ .
البرتغال ص ٤١٣ .
البرجمى (رئيس العيارين) ص ٢٠٥ .
المماليك البرجيون ص ١٧٩ ، ١٨١ ، ٢١٠ .
بردى (نهر) ص ٢٨ .
برسيبوليس ص ٦ ، ٣٨ .
برشم (مرغريت فان) ص ٢٦ .
برشم (ماكس فان) ص ٣٠ .
برقة ص ٧ ، ١٩ .
الظاهر برقوق ص ٢١٠ .
برلين ص ١٨٢ ، ٢٠٦ .
البرنيه (جبل) ص ٧ .
البستي (ابو سليمان محمد بن مسعر) ص ١٠٠ ، ٢٠٧ .
بشارين برد ص ٥٤ ، ٢٠٣ .
بشر فارس ص ٥٩ ، ٨٦ ، ١٠٢ ، ١٩٦ .
البصرة ص ٦ ، ٥٤ ، ١٩٩ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ .
بطرس (الرسول) ص ٨٠ .
بطليموس ص ٥٢ ، ٢٠٢ ، ٢١٤ .
بغداد ص ١ ، ٥ ، ٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٨٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .
قبيلة بكر العربية ص ٢٠٦ .
بكست كوراتمكن برنيت ص ٨٧ ، ٩٣ .
بلنسية ص ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ٢٠٢ ، ٢١٣ .
البنجاب ص ٢٠٩ .
البندقية ص ٩٠ .
بواد يار (الاب) ص ١٩٩ .
بود الداعية النسطوري ص ٢٠٤ .
بودليان (مكتبة) ص ٥١ ، ٥٢ ، ٣١ ، ١٤٢ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ .
البوذية ص ١٣ .
بوسكوريال (مدينة) ص ٢٦ .
بوسيدون (الاله اليوناني) ص ٢٠٣ .
بوش (المصور) ص ١٧٠ ، ٢٠٨ .
بولاق (مطبعة) ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
بول كاله المستشرق ص ٢٠٥ .
بولونا ص ٦٦ .
بولس الايجى ص ٢١٠ .
بومبي ص ٢٦ ، ١٩٧ .
بوموند ص ١٧٥ .
بهرام ص ١٩٣ .
بهرام الخامس ص ٢٠٣ .
بهرام الرسام ص ١٩٦ .
بهنام الموصلي ص ٢٠٤ .
بياض (حبيب رياض) ص ١٢٥ ، ١٣١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٦٢ .
بيت المقدس ص ٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٨ ، ٢١٢ .
بيدبا ص ٦١ ، ١٤٠ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ٢٠٤ .
بيروت ص ١٩٨ .
البيروني ص ١١ ، ١٣٧ ، ١٩٣ ، ٢٠٢ ، ٢١٠ .
بيزنطية ص ٢٠٥ .
البيزنطيون ص ٥ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٣٦ .

الفن البيزنطي ص ٢٢ ، ٢٩ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٢٤ ، ١٤٩ ، ١٦١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٨٤ ، ١٩٩ .
الاناجيل البيزنطية ص ٧٠
بيسان ص ٢٠٩ .
بيكاسو ص ١٨٣ ، ٢١٥ ،
البيمارستان العضدي ص ٢٠٢ .
بين النهرين ص ٥٠ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٨٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ .

(ت)

تبويز ص ٦ .
التتر ص ٢١١ .
تدمر ص ٦ ، ٣٣ ، ١٩٩ .
الترك (الاتراك) ص ١١ ، ١٢ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٢٠٣ ، ٢١٠ ، ٢١١ .
التركستان ص ١٩٩ ، ٢٠١ .
التركمان ص ٢٠٦ .
تقي الدين الهلالي ص ٢٠٥ .
تكريت ص ٢٠٦ .
توريز بلياس ص ١٣١ .
تورينو ٧٨ .
توماس مارشال ص ٢٠٩ .
تونس ص ٧ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ١٩٦ .
التيرول ص ١٣٢ .
تيمورلنك والعصر التيموري ص ١٨١ ، ٢١٢ ، ٢١٤ .
تيوديوس الثالث امبراطور بيزنطية ص ٢٠٣ .

(ث)

ثابت بن ابي ثابت المعمار ص ١٩٩ .
ثابت بن زهرون ص ٢١١ .
الثرثار (نهر) ص ١٢٥ .

(ج)

الجاحظ ص ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢١٢ .
جالينوس ص ٧٤ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٢١٠ .
جامع الازهر ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
جامع دمشق ص ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٨ ، ٥٩ ، ١٦٠ .
جامع سليمانية (اسطنبول) ص ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٩٧ .
جامع سمرقند ص ١٤٦ .
جامع الفسطاط ص ٢٠٨ .
جامع قبة الصخرة ص ١٩٧ .
جامع القلعة ص ٢١١ .
جامع لاله لي (اسطنبول) ص ٢١٣ .
يكي جامع ص ٢٠٤ .
جاندارا (د. موتى) ص ١٢٤ .
جب (المستشرق) ص ٣٥ .
جبرائيل (جبريل الملك عليه السلام) ، ص ١٩٣ ، ٢١٤ .
جبرائيل بن بختيشوع ص ٢١٠ .
منطقة الجبل في العراق ص ٢٠٦ .
جرش ص ٢٦ ، ١٩٧ .
الجركس ص ٢١٠ .
الجزري (بديع الزمان) ص ٩٣ ، ٩٥ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
جزيرة ابن عمر ص ٢٠٦ ،
جزيرة الروضة ص ٢١٠.
جزيرة العرب ص ٦ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٩ ، ١٠٤ ، ٢٠٦ .

الجزيرة ص ٢٠٠ .
جستر بيتي (مكتبة) ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٩ ، ٢١٢ .
جعفر البرمكي ص ٢٠٠ .
الظاهر جقمق ص ٢١٠ .
الجلائريون ص ١٧٩ ، ١٨٠ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .
الجمالي ص ١٨٠ ، ٢١٥ .
جمشيد بن مسعود ص ٢١٤ .
جندبو العربي ص ١١ .
جندرا (موتي) ص ١٢٤ .
جنيد (المصور البغدادي) ص ١٨٠ ، ٢١٤ .
جنيزا (وثائق) ص ٤٢ ، ١٢٤ ، ٢٠٠ .
جنيف ص ٢٠٨ .
الجوسق (قصر) ص ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٦ ، ١٧٠ ، ١٩١ ، ٢٠١ .
جون ريلاندز ص ٢١٤ .
جوليانا انيقيا ص ٢٩ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ١٦٨ .
جيا (الآلهة) ص ٣٤ . ٣٥ ، ٣٦ .
جيرار الكريموني ص ٢١١ .

(ح)

الحارث بن همام ص ٨٢ ، ١٠٥ ، ١١٥ ، ١٢٣ ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ١٥٣ ، ٢٠٥ .
حافظ الشيرازي ص ١٤٧ ، ٢١٢ .
الحاكم الفاطمي ص ٢٠٤ .
حبيب بن ابي عبيدة ص ٢١٠ .
الحبشة ص ٣٠ .
الحجاج بن يوسف ص ١٩٨ ، ٢٠٧ .
الحجاز ص ١٩٦ ، ٢١٥ .
حجى الثاني السلطان ص ٢١٠ .
الحريري ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ .
حزينة ص ٩٢ ، ١٦١ .
حسان (مترجم بيت الحكمة) ص ٢٠٢ .
الحسن بن بويه ص ٢٠٢ .
السلطان حسن الكبير ص ٢١٣ ، ٢١٤ .
الحسن بن علي الكلبي ص ٢٠١ .
السلطان حسين الجلائري ص ٢١٣ .
حصن كيفا ص ٢٠٦ .
حضرموت ص ٢٠٧
حطين ص ٢١٢ .
الحكم (الخليفة الاموي في الاندلس) ص ٢٠٤ .
حلب ص ٦ ، ١٨٢ ، ١٩٨ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢١١ .
الحلة ص ٢١٠ .
حلوان (العراقية) ص ٢٠٦
حماة ص ٦ ، ١٢٨ ، ٢١١ .
حمدان الخراط ص ٢٠٣ .
حمرين (جبل) ص ٢٠٠ .
حنين بن اسحاق ص ١٩٨ ، ٢٠٥ .
الحي ص ٢٠٧ .

(خ)

خدابخش ص ١٣٨ ، ٢١١ .
خراسان ص ٢٠٨ ، ٢١٤ .

خربة المفجر ص ٦ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ١٩٩ ،
خزيمة بن حازم ص ٢١٠ .
خسرو الثاني ص ١٩٣ .
خضر خوجة (الامير) ٢٠١ .
الخطابي الفقيه ، ١٩٤ .
الخليج العربي ص ٦ ، ١٩٩ ، ٢١٥ .
خليل اغا ص ٢٠٦ .
الخوارج ص ١٩٨ ، ٢٠٠ .
خوارزم ص ١١ ، ١٩٣ ،
الخوارزمي (محمد بن موسى) ص ١٩٣ .
خواندامير المؤرخ ص ١٩٦ .
دي خوية ص ١٩٨ .

(د)

داود (النبي) ص ٥٤
دار الاسلام ص ١٢ ، ٢٨ ، ١٩٣ ، ٢٠١ .
داريا (قرية) ص ١٩٨ .
دافنشي ص ١٤٦ ، ٢١٣ .
دبلن ص ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٩ .
دجلة (نهــر) ص ٦ ، ٤١ ، ١٦٢ ، ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
الدرياق (الترياق) ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٢٠٥ .
دسقوريدس ص ٢٩ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ١٠٥ ، ١١٠ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٨ . ١٩٨ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ .
دمشق ص ٦ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٥٩ ، ١٢٥ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ ، ٢١١ .
دمياط ص ٦ ، ٥٩ .
دورر (الصور) ص ١٧٥ ، ٢١٤ .
ديار بكر ص ٦ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢١٢ .
دي فلار (اوغو) ص ٥٠ .

(ذ)

ذو القرنين ص ٢٠٤

(ر)

رأس الرجاء الصالح ص ١٨٣ ، ٢١٥ .
رايس (د . س .) ص ٤٣ ، ١٠٥ ، ١٢٥ ، ١٧٠ .
رتر (هلموت) ص ١٦
الرحبة ص ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٤ .
رحبوت ص ٢٠٨ .
الرملة ص ١٦٠ .
روبرت بن روجر الاول ص ١٩٩ .
روجر الاول (ملك صقيلة) ص ٤٤ ، ٢٠١ .
روجر الثاني (ملك صقيلة) ص ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ١٩٩ ، ٢٠١ .
روذريق (لوذريق ص ٣٠ .
روزنتـال (فرانتز) ص ١٦ ، ٧٤ .
روس ص ١٣٠ .
روسو (جان جاك) ص ١٢٣ ، ٢٠٨ .
روسيا ص ٢١١ .
روما ص ٣٠ .
الرومان (الروم) ص ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ .
الرومانية ص ١٤ .
الري ص ٦ ، ٥٠ .
رياض (معشـوقة يـاض) ص ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣١ ١٦٢ .

(ز)

الزاب الصغير (نهر) ص ٢٠١ .

الزاب الكبير (نهر) ص ٢٠٠

زارة (عالم الماني) ص ١٧٩ ٢٠١ .

زحل (الكوكب) ص

د. زكي محمد حسن ص ١٩٦ .

زفس (آله اليونان) ص ٩٦ ، ٢٠٣ .

الزنجاني ص ١٠٠ ، ٢٠٧ .

الدولة الزنكية ص ٢٠٥ .

الزهراوي (الطبيب) ص ١٣٨ ، ٢١٠ .

زيادة الله الاول ص ٢٠١ .

زيد بن رفاعة ص ١٠٠ .

(س)

سابور الاول ص ١٩٣ .

سابور الثاني ص ١٩٣ .

سادهو ص ١٢٣ ، ١٢٤ ، ٢٠٩ .

سارتون ص ٢١٤ .

الساسانيون ص ١٢ ، ٣٥ ، ٦١ ، ١٩٣ .

ساطع الحصري ص ١٩٦ .

سالرنو ص ٢١١ .

سالونيك ص ٢٦ .

السامانيون ص ٢٠١ .

سامراء ص ٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧

سانت لورنز ص ٣٠ .

سانتا سيسليا ص ٣٠ .

سان جورج ص ٢٦ .

سبتة ص ١٣٠ ، ١٣٦ ، ٢٠٢ ، ٢١٣ .

سنحاو (المستشرق) ص ١٩٣ .

سرجون (ملك آشور) ص ٣٨ .

سروج ص ١٢٥ ، ٢٠٩ .

السريان والسريانية ص ١٥ .

سعد بن عبادة ٢١٢ .

سغوفيا (مدينة) ص ١٣٢ .

سفيان الثوري ص ٢٠٨ .

سقراط ص ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ١٧٥ .

السلاجقة (آل سلجوق) ص ٩٢ ، ١٦١ ، ٢٠٥ .

سلامة بن جندل ص ١٩٥ .

سلفستر دي ساسي ص ٢٠٥

سلم (صاحب بيت الحكمة) ص ٢٠٢ .

سلمان باك ص ٢١٢ ، ٢١٣ .

سلمان الفارسي ص ٢١٢ ، ٢١٣ .

سلوقس (الامبراطور) ص ٢٠٤ .

سلوقية (مدينة) ص ٢٠٤ .

التاريخ السلوقي ص ٦٧ ، ٢٠٤ .

السلطان سليم الاول ص ٢١٣ .

سليم طه التكريتي ص ٣ ، ٨ .

السلطان سليمان ص ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ .

سمث (المستشرق) ص ١٩٣ .

سمرقند ص ١٤٥ ، ١٤٦ .

سنجر بن ملكشاه ص ٢٠٨ .

السند ص ١٩ .

السندباد ص ١٤٠ ، ١٨٢ .

السودان ص ١٩٩ .

سوريا ص ١٢ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٤٣ ، ١٤٦ ،

١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ . ١٥٩ ، ١٦١ ،
١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٩٩ ،
٢٠٤ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١١ .
الاتحاد السوفياتي (السوفيت) ص ١١ .
سيدو أويان ص ٩٠ .
سيف الدولة الحمداني ص ٤١ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ .
سيلان ص ٩٩ .

(ش)

الشابشتي ص ٥٩ ، ٢٠٤ .
شارلمان ص ٩٦ .
الشام ص ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
شاطبة ص ٢٠٢ .
شاه ايران ص ٣٠ .
شتيرن ص ١٦ .
الشجرة (كنيسة) ص ٢١٢ .
شرحبيل بن حسنة ص ٢١٢ .
شرقي الاردن ص ٢٦ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٩ .
الشرق الاقصى ص ٢٠٨ .
شعيب (النبي) ص ٢١٢ .
شلمانصر الثالث ص ١١ .
شلومبرغر ص ٣٣ ، ٣٤ .
شمس الدين محمود ص ٦٧ ، ٢٠٥ .
شمس الدين (المصور) ص ٢٠٤ .
شمول ص ١٢٦ ، ١٢٨ .
شيراز ص ٢١٢ .
الشيعة (المذهب الشيعي) ص ٨١ . ٨٦ ، ١٠٠ .
شيفر (لويس) ص ١٠٤ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ٢٠٧ .

(ص)

الصاحب بن عباد ص ٢٠٤ .
الصيدج ص ١٦٩ .
صعدة ص ١٠٧ .
صقلية ص ٧ ، ٤١ ، ٤٥ ، ١٩٩ ، ٢٠١ .
صلاح الدين الايوبي ص ٢٠٠ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ .
الصليبيون ص ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ .
الصوفي ص ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ .
١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٠٢ ، ٢٠٩ .
صولون الحكيم ص ٧٤ ، ٧٦ . ٧٨ ، ٨٠ ، ١٣٠ .
الصين ص ٥٤ ، ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
الصينيون (الصين) ص ١٢٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ،
١٤٢ ، ١٥١ ، ١٦٣ ، ١٧٥ ، ٢٠١ .

(ط)

طاق كسرى ص ٢١٢ .
طبرستان ص ٢١٣ .
طبرية ص ٦ ، ١٦٠ ، ١٧٠ ، ١٩١ ، ٢١٢ .
طرابلس الغرب ص ٧ ، ١٩ .
طرفان (مدينة) ص ٤٢ ، ٢٠١ ،
طليطلة ص ٢٠٩ .
طوس ص ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
الطوسي ص ٢١٠ ، ٢١٤ .
طولون ص ٢٠١ .
الاسرة الطولونية ص ٤٤ ، ٢٠١ .
طوفان باي ص ٢١٠ .
طهوان ص ٦ ، ٣٢ ، ٢١٣ .
طيباريوس (الامبراطور) ص ٢١٢ .
طيسفون ص ٣٦ ، ٢١٢ ، ٢١٣ .

(ظ)

الظاهر الخليفة العباسي ص ٢١١ .
المدرسة الظاهرية ص ٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٠٤ .

(ع)

عائشة زوج الرسول (ص) ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
العاضد الفاطمي ص ٢٠٠ .
العباس (عم الرسول صلعم) ص ٤١ .
العباسيون والعصر العباسي ص ١٢ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٦٧ ، ٨١ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٠٥ ، ١٣٥ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٦٣ ، ١٨٤ ، ١٨٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ . ٢١١ ، ١١٢ ، ٢١٣ .
عبدالجبار بن علي (الرسام) ص ٧٤ .
عبدالحي (الرسام) ص ٢١٤ .
عبدالرحمن بن حبيب بن أبي عبيدة ص ٢٠١ .
عبدالرحمن الداخل ص ٢١٣ .
عبدالرحيم العباسي ص ٢٠٣ .
عبدالله بن عباس ص ١٩٤ ، ١٩٥ .
عبدالله بن الفضل (الخطاط) ٩٠ .
عبدالله بن مسعود ص ١٩٩ .
عبدالملك بن مروان ٢٠ ، ٢٢ ، ١٩٩ ،
عبدالوهاب عزام ص ٢١١ .
الاسرة العبيدية ص ٢٠٠ .
عثمان بن عفان (رض) ص ٥٤ .
العثمانيون (الاتراك) ص ١٥ ، ١٧٩ ، ١٨٣ ، ٢٠٦ .
عجلون (مدينة) ص ١٩٧ .
العدنانيون ص ١٩٧ .
العذراء ص ٥٢ .
بنو عذرة ص ١٢٥ ، ١٢٨ .
الحب العذري ص ١٢٥ .
العراق ص ٦ ، ١٢ ، ١٩ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ . ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٣٥ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
عزرائيل (الملاك) ص ٢١٤ .
العزيز بن المعز ص ٢٠٤ .
عضد الدولة ص ٥٠ ، ٢٠٢ .
علاء الدين البندقدار ص ٢١١ .
علاء الدين الغزولي ١٩٦ .
علي الاول المملوكي ص ٢١٠ .
علي بن أبي طالب (رض) ص ٢٠٢ .
علي بن حسن بن هبة الله ص ٢٠٦ .
علي بن ديلم ص ٢١١ .
علي بن رضوان الطبيب ص ٢١١ .
العلويون ص ١٩٨ ، ٢٠٠ .
عماد الدولة البويهي ص ٢٠٥ .
عماد الدين زنكي ص ٢٠٥ .
عمان ص ١٩٨ .
عمان ص ١٠٩ ، ١٩٩ .
عمر بن الخطاب ١٩٨ ، ٢٠٦ .
عمر بن عبدالعزيز ص ١٩٨ .
عمرو بن العاص ص ٢٠٨ .
عمورية ص ٢٠٣ .
العوفي ص ١٠٠ .
عون الله ابو جحيفة ص ١٩٤ .

عياض بن غنيم الفهري ص ٢٠٦ .
العيارون ص ٨٢ ، ٢٠٥ .
د. عيسى سلمان ص ٣ ، ٨ ، ١٩٧ ، ٢٠٨ .
عين جالوت ص ١٣٥ ، ٢٠٩ .
عين زربة ص ١٩٨ .
العين زربى ص ١٩٨ .

(غ)

غارسا ص ١٩٧ .
غازي بن عبدالرحمن الخطاط ص ١٤٧ .
غجرات (مدينة) ص ١٢٤ ، ٢٠٩ .
غرابار (اولغ) ص ١٦ ، ٢٠ ، ٣٠ .
غرابار (اندريه) ص ١٦ ، ٥٠ .
الغراف (نهر) ص ٢٠٧ .
غراي (باسيل) ص ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨٠ .
غرناطة ص ١٣١ ، ٢٠٢ .
غرونباوم (فون) ص ١٤٤ .
غريزانتي ص ٤٤ .
غريس ص ٣٠ ، ٦٧ .
الغزالي ص ١٨٤ ، ٢١٥ .
غذنة ص ٢١١ .
غلدن (هارولد) ص ١٦ .
غليمان (وليم) ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
غوتاين (س.د.) ص ١٢٤ .
غورنيكا ص ٢١٥ .

(ف)

فاتح (السلطان سليمان) ص ١٠٠ ، ١٦٢ .
الفاتيكان ص ٩٤، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٦٢ .
فارس (ايران) ص ٧ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢٠٢ ، ٢١٢ .
فاسكودي غاما ص ١٨٣ ، ٢١٥ .
فاطمة الزهراء (رض) ص ٢٠٠
الفاطميون ص ٤١ ، ٤٢ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ١٤٥ ، ١٦٣ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ .
فايتزمان (كورت) ص ١٦ ، ٧٨ ، ٨٠ .
فاينغارتن (دير) ص ٧٨ .
الفرات (نهر) ص ٦ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٨ .
فرانسوا الاول ص ٢١٣ .
فردريك (امير النورمان) ص ٢٠١ .
الفردوسي ص ٢١١ .
الفرس ص ١١ ، ١٤ ، ٤٢ ، ٢٠٠ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٥ .
فرنسا ص ١٩ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢١٣ .
الفسطاط ص ١٢٤ . ١٩٦ . ٢٠٨ .
فلسطين ص ١٩ ، ١٦٠ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٣
فلورنس (البندقية) ص ١٦٢ ، ٢١٣ .
فلهلم ملك صقيلة ص ٢٠١ .
فناخسرو ص ٢٠٢ .
فنشي (مدينة) ص ٢٠٣ .
الفونسو الحكيم ص ١٣٢ .
فيثاغورس ص ٧٤ .
آلفيروز ابادى ص ١٩٥ .
فيزوف (جبل) ص ١٩٧ .
فيض الله افندي ص ٥٨ ، ٦٥ .
فيلون (الاغريقي) ص ٩٥ .
فينا ص ٢٩ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٦٨ ، ١٧٩ ، ١٩٨ .

الفينيقيون ص ١٩٧ .
فيوليه (العالم الفرنسي) ص ٢٠١ .

(ق)

قابوس وشمكير ص ٢١٣ .
القاضي الفقيه ص ١٦١ .
القاطول (نهر) ص ٢٠٠ .
قاله اسماعيل ص ١٥٦ ، ١٦٠ .
القاهرة ص ٦ ، ٥٥ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٧٤ ، ١٧٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢١٢ .
الاقباط (القبطية) ص ١٥ ، ٣٢ ، ٥٩ ، ٩٦ ، ١٦٩ .
قبة الصخرة ص ١٨ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ١٩٧ .
القدس (بيت المقدس) ص ٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٨ ، ٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ .
القرآن الكريم ص ٥ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٩ ، ١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٩١ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
المحفل القرائي ص ١٦٩ ،١٧٠ ، ١٩١ .
قرطبة ص ١٩٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٠ .
قره‌امد ص ٢٠٦ .
قره‌اويس ص ٣٨ ،
قره‌خوجة (مدينة) ص ٢٠١ .
قره‌قول باك ص ١١ .
قره‌قوينلو ص ٢١٤ .
قره‌يوسف ص ٢١٤ .
القريتين (مدينة) ص ١٩٩ .
قزوين ص ٢١٠ .
القـزويني ص ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٦٢ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢١٠ .
قسطنطينوس ص ١٩٩ .
القسطنطينية ص ١٩ ، ٣٥ ، ١٨٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٣ ، ٢١١ .
قشتالة ص ٢٠٩ .
قصر الجسر ص ٢٠٠ .
قصر الحير الغـربي ص ٦ . ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٣ ، ١٩٩ .
قصر (زيسا) ص ٤٧ .
القصرين (محلة) ص ٢١٤ .
قصر القبة الخضراء ص ٢٠٧ .
قصر المفجر ص ٣٦ .
قصير عمرة (قصر) ص ٦ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٤٣ ، ٥٠ ، ٦١ ، ١٨٥ ، ١٩٠ ، ١٩٨ .
قصير (المصور العربي) ص ٥٥ ، ٥٦ ، ٢٠٤ .
المظفر قطز ص ٢١٠ .
القفجاق ص ٢١١ .
قلقيلة ص ١٩٨ .
القنطروس ص ٣٤ ، ٣٥ ، ١٩٩ .
قهستان ص ٢١٤ .
القيروان ص ٢١٣ .

(ك)

الكابلابلاتينا ص ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٦٦ .
كارا دي فو (المستشرق) ص ٢١٤ .
كاسيوبا (آله اليونان) ص ٢٠٣ ،
الكامل ملك مصر ص ٢٠٨ .
كانوسا دي بوغليا ص ١٧٥ .
كتاب الاثار الباقية ص ١٣٧ ، ١٩٣ .
كتاب احسن التقاسيم ص ١٩٨ .

كتاب احياء العلوم ٢١٥ .
الاحكام السلطانية ١٩٨ .
كتاب الأرشاد والتنبيه ١٩٩ .
كتاب ارشاد الساري ص ١٩٤ ، ١٩٥ .
كتاب الاساطير ص ١٤٠ ، ١٤١ .
اساطير بيدبا ص ٢٠٤ .
اسفارموسى الخمسة ص ١٩٥ .
اطلس فيرنس ص ٥٢ .
كتاب الاغاني ص ٥٨ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٩٢ ، ١٠٣
١٤٧ ، ٢٠٤ .
كتاب الف ليلة وليلة ص ٤٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٤٠
كتاب اميل ص ٢٠٨ .
الانجيل القبطي ص ٥٩ ، ٩٦ .
الاناجيل البزنطية ص ٧٠ .
كتاب البخلاء ص ٢١٢ .
كتاب بدعة الاطباء ص ٢١١ .
كتاب البيان والتبيين ص ١٢ .
كتاب البيطرة ص ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٣٨ ، ٢٠٦ .
تاريخ رشيدي ص ٢٠١ .
تاريخ الرياضيات ص ١٩٣ .
تاريخ السلاحفة ص ٢٠٥ .
تاريخ الهند ص ١٩٣ .
تذكرة الاخبار ص ٢٠١ .
التذكرة في علم الهيئة ص ٢١٤ .
كتاب الترياق (الدرياق) ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦
٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١١٠ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
التصريف لمن عجز عن التأليف ص ٢١٠ ، ٢١١ .
التصوير الاسلامي ص ٢٠٣ .
التصوير الفارسي ص ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨٠ .
التصوير عند العرب ص ١٩٦ .
التصوير في الاسلام ص ١٩٦ .
كتاب تقويم الصحة ص ٢١١ .
تهافت الفلاسفة ص ٢١٣ ، ٢١٥ .
حاشية على القاموس ص ٢١٢ .
كتاب الحشائش ص
كتاب الحيوان للجاحظ ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢١٢ .
خطط المقريزي ص ٢٠٤ .
كتاب الخمسة للجمالي ص ٢١٥ .
كتاب خواص العقاقير ص ٢٠٨ .
دراسات في مقدمة ابن خلدون ص ١٩٦ .
كتاب ديوان العبر ص ١٩٦ .
كتاب دعوة الاطباء ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ٢١١ .
الديارات للشابشتي ص ٥٩ ، ٢٠٤ .
رحلة ابن جبير ص ٢٠١ ، ٢٠٣ .
رحلة طبوغرافية الى الفرات الاوسط ص ١٩٨ .
رسائل اخوان الصفا ص ٩٨ ، ١٠٢ ، ١٣٦ ، ٢٠٦ .
الرمز في شرح الكنز ص ٢١٤ .
الزيج الايلخاني ص ٢١٤ .
الزيج الخاقاني ص ٢١٥ .
سر الزخرفة الاسلامية ص ١٦٦ .
سفر الاخبار ص ١٩٥ .
سفر الانبياء ص ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٩١ .
سفر التثنية ص ١٩٥ .
سفر الخليفة ص ١٩٥ .
سفر الخروج ص ١٣ ١٩٥ .
سفر روزانو ص ٣٠ .
سفر العدد ص ١٩٥ .
سلوان المطاع ص ٢٠٩ .

الشاهنامة ص ١٤٢ ، ٢١١ .
شرح النووي ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
كتاب الشطرنج ص ١٣٢ .
الشمعة في احكام الجمعة ص ٢١٢ .
شواهد التلخيص ص ٢٠٤ .
صحيح البخاري ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
صحيح مسلم ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
في الصداقة والصديق ص ٢٠٦ .
صور الكواكب الثابتة ص ٥٠ ، ٥٢ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٦٢ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٠٢ ، ٢٠٩ .
طيف الخيال ص ٢٠٥ .
كتاب (الظاهرة) ص ٥٢ .
عجيب وغريب ص ٢٠٥ .
عجائب الخلق ص ٢١٤ .
عجائب المخلوقات ص ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٦٢ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ٢١٠ .
العقد الاجتماعي ص ٢٠٨ .
عيون التواريخ ص ١٩٨ .
فتح الباري ص ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
فوات الوفيات ص ١٩٨ .
في معرفة الحيل الهندسية ص ٩٣ ، ٩٥ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ٢٠٦ .
قابوس نامه ص ١٧٠ ، ٢١٣ .
القاموس المحيط ص ١٩٥ .
قانون الدنيا وعجائبها ص ١٨٠ ، ١٨١ ، ٢١٥ .
قراءات الاناجيل ص ٩٦ .
قصص الحيوان ص ١٤١ .
كتاب القنص بالكلاب ص ٩٠ .
كشف الاسرار ص ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢١٢ .
كليلة ودمنة ص ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٣٦ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ .
كنائس الاديرة والرهبان ص ٢١١ .
كتاب مادة الطب ص ٦٨ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٧ ، ٨٩ .
كتاب ما للهند من مقولة ص ٢٠٢ .
كتاب المجسطى ص ٥٢ ، ٢٠٢ .
المحاسن والاضداد ص ٢١٣ .
مختار الحكم ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٥٦ ، ١٦٢ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ٢٠٥ .
المدخل الى الطب ص ٢١١ .
المدرسة العراقية في الرسم ص ١٩٧ ، ٢٠٨ .
مروج الذهب ص ١٩٩ .
مرآة الزمان ص ١٩٩ .
المستظرف ص ١٩٨ .
مسند بن حنبل ص ١٩٤ ، ١٩٥ .
مصحف الصور ص ٥٩ ، ٦٠ .
مطارح الشعاعات ص ١٩٨ .
مطالع البدور ص ١٩٦ .
رواية المتيم ص ٢٠٥ .
كتاب المخمس ص ٢٠٤ .
مساهمة في تاريخ الحضارة الاسلامية ص ٢١١ .
مقامات الحريري ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

مقامات الهمذاني ص ٢٠٥
المستطرف في كل فن مستظرف ص ١٩٦
مقدمة ابن خلدون ص ١٥ ، ١٩٦
منافع الحيوان ص ٣ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٨ ، ٢١٠
المنقذ من الضلال ص ٢١٥
كتاب النجوم او الكواكب الثابتة ص ٥٠ ، ٥١
نعت الحيوان ص ١٣٦
الواسطى رسام وخطاط ص ٢٠٨
ورقة وكلشاه ص ٩٢ ، ٢٠٦
وفيات الاعيان ص ١٩٧
هيولى الطب ص ١٩٨ ، ٢٠٥
كتز (ارنست) ص ١٦ ، ٢٨ ، ٤٧
كتسياس ص ١٢٨
الكرخ ص ٢ ، ٢٠٢
كردستان ص ١٩٩
كرمان ص ١٩٩
الخواجة كرماني ص ١٨٠ ، ٢١٤
كسرى ملك فارس ص ٢١٦
الكعبة المشرقة ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٨
الاسرة الكلبية ص ٢٠١
كلكتا ص ٢١١
كوبرنيكوس ص ٢١٤
كوبنهاغن ص ٦٢
الكوت ص ٢٠٧
كورين (ارسام) ص ١٢٠ ، ٢٠٨
امارة كوشي ص ٢٠١
الكوفة ص ٢٠١
الكونغرس الامريكي ص ٢١٠
كويدي (المستشرق) ص ٢١٣ .
كيكاوس ص ٢١٣ .
كيلانشاه ص ٢١٣ .
اللاتين (اللاتينية) ص ١٩٦ .

ل

لبنان ص ١٩٨ :
لندن ص ٩٦ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ١٨٠ ، ٢٠٢ ، ٢١٣ .
لنكولن ص ٢١٢ .
لينغراد ص ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١٢٣ ، ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٤٣ ، ١٦٣ ، ١٧٩ ، ٢٠٨ .
المكتبة اللورنسية ص ١٦٢ .
لورنزو فوري لي‌مورا ص ٣٠ .
لويس (برنار) ص ١٨٣ ،
ليون ص ٨٧ ، ٨٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٣ .
ليفى ديلافيدا ص ١٦ ١٢٥ ،

م

مأدبة ص ٢٦ ، ١٩٧ ،
ماردين ص ١٦٢ ، ٥ ٢ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ .
مار متي ص ٩٤ ، ٩٦ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ٢٠٦ .
مارسيانا ص ٩٠ .
مارش ص ٥١ ، ٢٠٩
ماروتا (مفربان تكريت) ص ٢٠٦ .
مالك بن طوق ص ٢٠٨ .
المأمون ص ٢٠١ ، ٢٠٥ .
مانجستر ص ٢١٤ .
المافوية ص ١٣ .
ماوراء النهر ص ١٩ .
الماوردي ص ١٩٨ .
المبشر بن فاتك ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ١٣٠ ، ١٦٢ ، ٢٠٥ .
متحف الآلات في اسطنبول ص ٨١ .
المتحف البريطاني ص ٩٦ ، ١٣٦ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ١٨٠ .

متحف دمشق ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٣ .
متحف طوبقبو سرايي ص ٦٧ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٨ ، ١٨٠ ، ١٨٢ .
متحف فرير ص ٣ ، ١٤١ ، ١٧٨ ، ١٧٩ .
متحف مترد بوليتان ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٠٥ ، ١٢٠ ، ١٥٣ ، ١٥٩ .
متحف الفن الاسلامي في القاهرة ص ٥٥ ، ٥٦ .
المتنبي الشاعر ص ٤١ ، ٢٠٠ .
المتوكل الخليفة العباسي ص ٢٠٣ ، ٢١٢ .
الشيخ متى ص ٢٠٦ .
الرسول محمد (صلعم) ص ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٤١ ، ٥٤ ، ١٣٧ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .
محمد بن ابي طالب البدري ص ٢٠٤ .
محمد جمال محرز ص ٢٠٤ .
محمد الرابع العثماني ص ٢٠٤ .
السلطان محمود الغزنوي ص ٢١١ .
المدجنون ص ١٣٢ ، ١٧٥ ، ٢٠٩
مدريد ص ٣٢ .
المدينة المنورة ص ٢٢ .
مراغة ص ٦ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ٢١٠ ، ٢١٤ .
مراكش ص ١٢ ، ٤١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٦١ .
مرقد او مشهد على بن ابي طالب ص ٢٠٢ .
مروان بن الحكم ص ٤١ ، ٢٠٤ .
مروان الثاني ص ١٩٩ ، ٢١٠ .
مرو ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ٢٠٨ .
المستعربون ص ١٣٢ ، ٢٠٩ .
المستعصم ص ١٠٥ ، ١٣٥ ، ١٩٧ ، ٢٠٧ .
المستعين ص ٢١٠ .
المستنصر بالله الفاطمي ص ٢٠٤ .
المستنصر بالله العباسي ص ٢٠٧ .
المستنصر بالله العباسي (مصر) ص ٢١١ .
المسجد الجامع ص ٢٠٧ .
المسجد الاقصى ص ٢٠٣ .
المسعودي ص ٣٦ ، ١٩٩ .
مسقط ص ١٩٩ .
الامام مسلم ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
المسور بن مخرمة ص ١٩٥ ،
المسيح ص ٢١٠ .
المسيحية ص ١٣ ، ٢١ ، ٣٢ .
مصر ص ٦ ، ١٢ ، ١٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٨٠ ، ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
آل المظفر ص ٢١٢ .
معان ص ٢٦ ، ١٩٧ .
المعرة ص ١٥٠ .
المعتصم بالله العباسي ص ٤٢ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ .
المعز الفاطمي ص ٢٠٤ .
المغرب ص ١٢ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ٢٠٥ ، ٢١٣ .
مغاشنيس ١٨٢ .
المغول (المغولي) ص ١٥ ، ٦٠ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨٣ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ .
المقدسي (الجغرافي) ص ٢٨ ، ١٩٨ .
المقدسي (محمد بن سعر) ص ١٠٠ .

مقدونيا ص ٢٠٥ .
المقدونيون المقدونية ص ٧٠ .
المقريزي ص ٢٠٤ .
مقلوب (جبل) ص ٢٠٦ .
مكة المكرمة ص ٦ ، ١٩ ، ٢٢ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ٢٠٢ .
المكلا ص ١٠٤ ، ٢٠٧ .
ملقة ص ٢١٥ .
المماليك ص ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٧٣ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٤ .
مواب (سهل) ص ١٩٧ .
الموحدون ص ١٩٦ .
مورغان (بيربون) ص ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٥٨ ، ٢١٠ .
موزل (الوا) ص ٢٩ ، ٣٠ ، ١٩٨ ، ٢٠٨ .
موسى (النبي) ص ١٩٥ .
موسى الكاظم ص ٢١٤ .
موصل ص ٦ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٣٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢١١ ، ٢١٤ .
مونبيلية ص ٢١١ .
مؤيد الدين العلقمي ص ٢٠٧ .
المهدى العباسي ص ٢١٠ .
المهدي مؤسس الدولة الفاطمية ص ٢٠٠ .
المهرجاني ص ١٠٠ ، ٢٠٧ .
ميادين ص ٢٠٨ .
ميافارقين ص ٢٠٥ .
ميدافا ص ١٩٧ .
ميديا (مدينة) ص ١٩٧ .
ميسال (برتولد) ص ٧٨ .
ميكائيل (الملاك) ص ٢١٤ .
ميلان ص ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٢١٣ .
ميونخ ص ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٥٦ ، ١٦٢ ، ١٧٠ ، ١٨١ ، ١٨٣ .

ن

نابلس ص ٢٠٩ .
الناصر عبدالرحمن الخليفة الاموي في الاندلس ص ١٩٨ .
الناصر لدين الله العباسي ص ٨١ ، ٢٠٥ .
ناصرالدين محمود الارتقي ص ٩٥ ، ٢٠٤ ، ٠٦ .
النجاشي ص ٣٠ .
نجد ص ١٩٤ .
نجران ص ٧٩ .
نجم الدين ايوب ص ٢١١ .
النساطرة (النسطورية) ص ٢١٢ .
النظّام (ابو اسحق) ص ٢١٢ .
نظام الملك السلجوقي ص ٢١٥ .
المدرسة النظامية ص ٢١٥ .
نوح (النبي) ص ٥٤ .
النورمان (النورمانديون) ص ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٢٠١ .
النووي ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
نيرون (الامبراطور) ص ٢٠٦ .
نيسابور ص ٦ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٢٠١ ، ٢١٥ .
نيقولا (الراهب) ص ١٩٨ .
نيقو بولس ص ٢٢ .
النيل (نهر) ص ٦ ، ٤٤ ، ١٩٩ ، ٢١٠ .
نيويورك ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٥ ، ١٢٠ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٧٩ ، ٢١٠ .

هـ

هاجر ص ١٩٧ .
هاملتون (ر. و.) ص ٣٦ ، ٣٨ .
هسبرغ ص ٢٠٥ .
هرون الرشيد ص ٤٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢١٠ .

هرتسفيلد ص ٣٠ ، ٤٠ . ٢٠٠ ، ٢٠١ .
هرقل ص ٥٢ ، ٥٣ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ٢٠٣ .
اسرة الهراقلة ص ٢٠٣ .
هشام بن عبدالملك ص ٣٣ ، ٣٦ ، ١٩٩ .
هماي (الامير) ص ٢١٤ .
همايون (الاميرة) ص ٢١٤ .
هولاكو ص ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .
هولتر (كورت) ١٤٥ .
هومير (الشاعر اليوناني) ص ٧٤ .
الهند ص ٣٢ ، ٥٤ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨١ ، ١٨٣ ، ١٩٩ ، ٢٠٧ ، ٢١٥ .
الهنود (الهندي) ص ٣٢ ، ٩٥ ، ١٢٤ ، ١٨١ ، ٢٠٧ .
هيرودوتس ص ٢١٠ .
هيروسيس ص ٦٧ .

و

الواثق (الخليفة العباسي) ص ٢١٢ .
واسط ص ١٠٤ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٦٢ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ .
الواسطي (مزوق المقامات) ص ١٠٤ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ .
واشنطون ص ٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ٢٠٦ .
وتكور (ر.) ص ١٨٢ .
وحيد القرن ص ١٣٦ .
الولايات المتحدة الامريكية ص ٢٠٩ .
ولسن (ايمي) ص ٥٢ .
الوليد بن عبدالملك ص ٢٢ ، ٣٣ ، ١٩٣ ، ١٩٩ .
الوليد الثاني ص ٣٣ ، ١٩٩ .
وليم الامين ص ٢٠١ .
وليم الاول ص ٢٠١ .
وليم الثاني (ملك النورمان) ص ٤٤ ، ٥٢ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ .

ي

ياجوج وماجوج ص ١٨٢ .
يازور (قرية) ص ٢٠٤ .
اليازوري ص ٥٥ ، ٢٠٤ .
يحيى بن خالد البرمكي ص ٢٠٢ .
يزيد الثالث الاموي ص ٣٣ .
اليسوعيون ص ١٩٨ .
اليمن ص ٢٠٧ .
القديس يوحنا ص ٢١٣ .
يوحنا النحوي ص ٨٣ .
يوسف الفهري ص ٢١٣ .
اليونان ص ٧ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ .
اليونانية ص ١٤ ، ٢٠٣ .

تحت الطبع

الفن في العراق القديم

تأليف انطون مورتغارت

ترجمة وتعليق

الدكتور عيسو سلمان وسليم طه التكرتي

الثمن : خمسة دنانير

طبع في : مطبعة الأديب البغدادية ـ هاتف ٨١٢٣٢

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ١٠٩ لسنة ١٩٧٤ ٧ـ٥٠٠٠ـ١٠/٨/١٩٧٤







ARAB PAINTING

By
Richard Ettinghausen

Translated By
Dr. Issa Salman & Saleem Taha Al-Tekriti

Published by
MINISTRY OF INFORMATION

Baghdad - Iraq
1973